

AUTO DO BOM DESPACHO - TEATRAÇO – TEATRO COMUNITÁRIO

Luiz Alberto Nicodemos Coville

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado, sob a orientação científica do Professor José Alberto Ferreira

MARÇO DE 2013

**Modelo Formal de Apresentação de Teses
e Dissertações na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**

Nome Completo do Autor

**Dissertação/ Trabalho de Projecto/ Relatório de Estágio
de Mestrado em ...**

Tese de Doutoramento em ...

Data (Mês, Ano)

*Dedico este trabalho ao Teatraço, Teatro amador de
Tabuaço, sem o qual não seria possível a realização do mesmo
Ao escritor Ariano Suassuna, cuja obra me inspirou*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Claudia Benfeito Martins, Manuela Martins e Miguel Nobre de Carvalho pelo inestimável apoio na elaboração deste relatório.

RESUMO

AUTO DO BOM DESPACHO – TEATRAÇO – TEATRO COMUNITÁRIO

PALAVRAS-CHAVE : teatro comunitário; tradição teatral; adaptação; Auto da Compadecida; Ariano Suassuna; Trás-os-Montes; Tabuaço; Teatraço; património cultural; criação de público

Já há 5 anos que desenvolvo um trabalho de teatro comunitário numa vila em Trás-os-Montes chamada Tabuaço. Oriento um grupo de 22 pessoas, entre atores e técnicos chamado Teatraço, Teatro Amador de Tabuaço, que ajudei a criar e do qual sou encenador.

Durante esses anos, através do Teatro, conseguimos resgatar uma antiga tradição local de montagem de peças que havia terminado há mais de 3 décadas, desde que o edifício do teatro local fora abandonado.

Sem apoios da autarquia, o trabalho que desenvolvemos envolve toda a comunidade pois as pessoas, além de espectadores, tornaram-se associados do grupo e são eles - através de doações, cedência de espaços, materiais, transporte, roupas e mão-de-obra na confeção de figurinos, cenários, acessórios e iluminação - que mantêm o grupo vivo.

O projeto atual, que serviu de base para meu projeto de Mestrado, chama-se "Auto do Bom Despacho". Trata-se de uma adaptação da peça "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna e do filme com o mesmo nome. O desafio consistiu em transportar o universo do nordeste brasileiro - cenário onde se passa a ação do texto de Suassuna, assim como personagens característicos da história - para a região transmontana, com novas personagens, factos, nomes e locais. Assim, aproximei a população daquilo que identifica e reconhece como sendo seu, revendo-se muitas vezes no que se passa em cena. Essa aproximação e identificação têm sido essencial no processo de cativar a atenção e a fidelidade do público, ao longo destes anos.

É este percurso do grupo que pretendo mostrar com este projeto, desde o seu nascimento até este último espetáculo, o processo criativo e o envolvimento da comunidade onde está inserido, além da criação de um público e de um sentido crítico em relação ao teatro e à cultura, passando pela valorização do seu património cultural.

Introdução

O presente relatório de projeto de tese de mestrado tem como objetivo mostrar o desenvolvimento do trabalho realizado com o grupo de teatro da Vila de Tabuaço, em Trás-os-Montes, com foco principal no trabalho de teatro de comunidade, usando como objeto de estudo para o efeito a montagem da peça “Auto do Bom Despacho”.

O que se descreve nas páginas que se seguem, para além da contextualização da Vila, da caracterização da população, da apresentação do grupo de teatro - denominado Teatraço - e da apresentação do texto original, “Auto da Compadecida”, é o processo de adaptação do texto, tendo em vista uma interação e uma construção dramatúrgica que permitam a identificação do público local com a obra.

Através das montagens anteriores do grupo e da sua própria formação, pretendo demonstrar a importância que a população do concelho confere às suas raízes, às suas histórias, ao seu passado, à sua herança cultural e às suas tradições.

Também descrevo como o trabalho de pesquisa histórica junto da comunidade e, posteriormente, a transposição desta para a cena resultam num estímulo à participação da população no projeto, identificando-o como seu.

Saliento ainda como conseguimos, através das nossas representações, criar uma ponte entre a tradição teatral - que existia no concelho décadas antes e que tinha desaparecido até ao surgimento do Teatraço - e o teatro atual desenvolvido pelo grupo, com uma linguagem própria, mais próxima do espectador.

Demonstro a originalidade do grupo que, partindo de uma receita já existente - outros grupos em contextos e locais diferentes também a usam -, aqui, através da atenta observação dos hábitos, da maneira de falar e de vestir, do sentido de humor; das rixas locais; dos traços de personalidade vinculados e moldados pelo isolamento geográfico que, entre outros aspetos, permitem criar em cima de características únicas; resultam numa linguagem própria e característica do grupo.

Procuró ainda transmitir que conseguimos iniciar a criação de uma estética própria que permite o desenvolvimento de um espírito crítico em relação à arte e à cultura, tanto por parte de quem faz como por parte de quem assiste às nossas peças.

Enquanto encenador do grupo, relato ainda como procurei ser – no dizer de Paulo Filipe Monteiro (pág. 422, cap. 12, “Drama e Comunicação”) - “ aglutinador na constituição da equipa, na dinâmica do grupo, na escolha dos textos, na integração das várias linguagens de que é feito o espetáculo e por vezes na gestão administrativa”. Concentro em mim essa responsabilidade e brinco com o grupo, dizendo que, “teatro não é democracia, é ditadura”, pelo menos no que respeita à encenação, com a ressalva de valorizar o trabalho e empenho coletivo como a melhor fórmula de conseguir bons resultados.

A responsabilidade e a disciplina são fundamentais para a sobrevivência do grupo. Em conformidade, realço também a dinâmica que desenvolvemos que nos permite manter vivas as peças que já fizemos e ainda ficar sem representar durante um tempo, retomando quando surge um convite ou uma oportunidade para o fazer.

Explico os objetivos do grupo e as suas ambições. Falo da importância do reconhecimento do seu trabalho e do prazer em se apresentar também fora do concelho de Tabuaço. Conforme se verá, no capítulo II.3, o Teatraço leva os seus espetáculos para outras localidades. A cada lugar onde nos deslocamos, carregamos também um pouco da cultura local. Isso é feito através de uma exposição de produtos regionais à disposição do público, na entrada dos teatros onde atuamos. Também são passadas imagens do conselho num ecrã, mostrando lugares interessantes para o turismo e indicações de lugares para pernoitar, restaurantes e onde comprar os produtos da região. Em troca, temos apoios do comércio local, dos hotéis e restaurantes - muito úteis quando recebemos grupos de teatro de fora.

Um pouco inspirado pelo espírito das “Comunidades Imaginadas”, de Benedict Anderson, faço uma abordagem relativa ao despertar na comunidade do orgulho de ter um grupo que se interesse pelos valores e tradições locais, oferecendo ao mesmo tempo pontos de comparação, através da criação do Festival de Teatro Amador de Tabuaço. Esta comparação, que nada tem a ver com competição, ajuda a desenvolver uma consciência coletiva de defesa e reconhecimento do seu património cultural e pessoal.

O conceito de formar uma corrente de pensamento ao redor de um ponto comum, com base nas raízes culturais, é um dos pontos presentes na discussão das “Comunidades Imaginadas” que revejo, de uma forma mais específica, no movimento que se gerou em torno do Teatraço. Citando um exemplo deste livro, conceitos religiosos são capazes de unir e aglomerar multidões ao redor de um pensamento ou ideal coletivo. Também a presença de um símbolo que represente um acontecimento ou que tenha um significado específico para uma coletividade cria e desperta um sentimento comum nas pessoas que viveram este acontecimento. Um exemplo desse símbolo, também citado no livro, é a presença dos “túmulos do soldado desconhecido” que, apesar de estarem vazios ou não se saber quem está ali enterrado, atraem a reverência e o respeito público, por estarem ali representados os membros de uma comunidade que perderam a vida em nome de um bem comum. Criar o movimento, tendo como foco o teatro e o Teatraço, que envolva e desperte o interesse da comunidade é a nossa meta, a nossa comunidade idealizada.

Alargando um pouco o panorama, o desafio em trabalhar em comunidades, como a de Tabuaço, passa por tentar estimular a participação das pessoas desta comunidade em iniciativas sociais ou culturais, neste caso no teatro, e encontrar um equilíbrio entre as relações que existiam em pequenas comunidades tradicionais e a sociedade moderna atual, com os meios que estão ao seu alcance.

Quando fui desafiado para orientar este projeto do Teatraço, a primeira coisa em que pensei foi como conseguir chegar ao público local. Fui, então, em busca de todo o conhecimento sobre as pessoas locais, que os longos anos de convivência na região

geraram. Nos capítulos II.4 e IV.2 essa bagagem que assimilei está bem evidente. A criação de personagens, situações e referências de acontecimentos, todos diretamente relacionados com a localidade e com os seus habitantes são exemplos da utilização dessa matéria-prima nos espetáculos. Concluí que esse património que adquiri através da observação seria a matéria-prima a ser desenvolvida nas peças e que permitiria a aproximação desejada ao público.

Essa intenção de gerar um sentimento de cuidado, carinho, solidariedade, ajuda e respeito por parte do público ao redor do Teatraço, apesar de ser foi uma ideia desejada desde o início, foi aparecendo de forma gradual e espontânea, não forçada. Foi surgindo passo a passo, conforme o grupo se ia desenvolvendo e conforme as pessoas iam vendo a evolução das peças, ano após ano.

Hoje, ao chegar à Tabuaço ou as freguesias do concelho e ao falar do grupo de teatro com a população, é possível sentir esse respeito e carinho para com o Teatraço. Como verão no capítulo II, o grupo faz questão de levar os seus espetáculos até as freguesias do conselho que tenham palco onde possamos atuar. Naquelas onde não existam palcos, fazemos apresentações específicas, em Tabuaço, para a população dessas freguesias, que são levadas pelas respetivas juntas para assistirem às peças. O mesmo se aplica a trabalhos de teatro de rua que fazemos fora da sede do conselho, como verão no capítulo II 4.5 e 4.7, com a participação da população das aldeias nos nossos espetáculos. Esta forma de integração e interação do público com o grupo permite-nos vislumbrar a ideia inicialmente pensada do que, para nós, é o teatro comunitário, dentro deste contexto.

Buscando paralelos para definir melhor a nossa visão do teatro comunitário, onde se insere o Teatraço, procuro caracterizar através da apresentação do grupo e da metodologia de trabalho (capítulos II e III), dentro deste amplo contexto, o trabalho que desenvolvo na vila.

Nalguns outros trabalhos de teatro em comunidades, o objeto “teatro” é tido como um meio para atingir alguns objetivos, como por exemplo o teatro social feito como meio de integração ou desenvolvimento de um grupo de pessoas marginalizadas ou desfavorecidas socialmente; ou o teatro feito para uma preservação estética representativa de uma tradição, nalguns lugares específicos, para manter viva a arte daquele local.

Grupos como “Nós do Morro”, um grupo de teatro que há mais de 20 anos desenvolve um trabalho que permite o acesso às artes e à cultura para crianças e jovens da favela do Vidigal no Rio de Janeiro, Brasil, que tem uma estética própria muito voltada para temas relacionados com o quotidiano da favela e que oferece uma oportunidade aos moradores de estudar e aprender ofícios relacionados com as artes, teatro e música; é um exemplo de teatro comunitário com um objetivo também social. Vi algumas apresentações deste grupo dentro e fora do espaço deles, o morro do Vidigal, e a estética dos espetáculos tem presente a história do grupo e do morro.

Outro exemplo de teatro desenvolvido em comunidade, mas com objetivo de conservar a tradição e o património cultural da localidade é o trabalho feito pelos “Caretos de Lazarim”, perto de Lamego, que durante os festejos do Entrudo realizam várias manifestações artísticas, sempre envolvendo os “caretos” que são máscaras de madeira confeccionadas por artesões locais e que podem ser usadas, de acordo com a tradição, apenas por moradores da vila.

Um outro exemplo envolvendo teatro com objetivo social tem a ver com alguns trabalhos desenvolvidos em prisões. Fiz parte de um grupo que em 2003 tentou desenvolver numa prisão da grande Lisboa, um trabalho cujo objetivo era trabalhar com presos, na tentativa de direcionar e canalizar energias menos positivas causadas pela clausura, para a arte, no caso o teatro. Porém era um trabalho que requeria uma equipa abrangente pois o teatro tem uma força enorme. Quando despertado, pode potenciar aspetos reprimidos. Não houve apoio suficiente por parte da direção da prisão e o trabalho ficou a meio.

Esses exemplos demonstram trabalhos em comunidade envolvendo o teatro, mas que diferem do Teatraço nos seus objetivos, pelo menos no motivo que inspirou a sua formação. O nosso trabalho passa pelo resgate da tradição, envolve a comunidade e tenta formar um público cativo para as suas manifestações artísticas. Aqui, o teatro é o nosso objetivo e como o teatro não vive sem o público procuramos trabalhar a formação desse público através do estímulo à sua participação, direta ou indireta, nos nossos espetáculos. Reconhecendo o grupo como sendo seu - da comunidade - e participando dele, permite que exista a formação de uma identidade artística comum aos atores e aos espectadores do Teatraço.

Apesar de almejar uma identidade própria ser um dos objetivos do grupo, relato como procuro não deixar que essa demanda seja “corrompida pela obsessão da identidade”, no dizer de Alain Touraine, (pág. 115, cap. 5, primeira parte, “Um Novo Paradigma”) introduzindo também nas nossas peças, formas e linguagens diferentes da realidade que conhecem, dando oportunidade à diversidade, como acontece na montagens dos textos de Molière e Feydeau, Suassuna e Maria Clara Machado.

Touraine remete-nos para um processo de observação da vida quotidiana e das influências do mundo moderno, globalizado, na evolução das sociedades atuais. Os antigos modelos de sociedade deram espaço a um modelo mais individualista sempre em busca do triunfo pessoal e quase nunca coletivo. A competitividade e facilidade de mobilidade permitem que hoje as pessoas pensem mais em si próprias e deixem um pouco de pensar enquanto membros de uma comunidade. Hoje, o indivíduo preocupa-se e esforça-se para se constituir como sujeito da própria vida, para escapar à opressão das produções e cultura de massas. Este novo paradigma, referido por Touraine, aplica-se a essas novas preocupações do indivíduo e é cultural. A observação da vida tal como é vivida, não recusando esta conceção alargada dos direitos e da nova forma de estar em sociedade do indivíduo, nos dá uma melhor compreensão do mundo de hoje e torna-se uma das bases que permitem tentar chegar a esses mesmos indivíduos, neste caso,

através do teatro. No trabalho desenvolvido com o Teatraço, procuro passar ao grupo, a ideia de não se fechar apenas no seu universo cultural nem a cingir-se a proteger a sua herança cultural. Tento alargar os horizontes e introduzir a ideia de um mundo aberto, com ideias novas que se casem com as tradições da comunidade não perdendo as suas características, mas ganhando novas. A maneira de o fazer e que tem dado bons frutos passa por colocar elementos e signos teatrais que façam a ligação entre as obras que encenamos e a comunidade local.

Aqui, a influência dos ensinamentos de Humberto Eco e dos seus “Signos Teatrais” torna-se bem presentes nos nossos espetáculos. Segundo Eco, “o uso dos signos permite ao ser humano criar realidades” e a que procuro criar no palco tem a ver com uma realidade local ou próxima do imaginário local.

Seja nos cenários, no figurino ou num objeto cénico, procuro deixar espalhados vários signos que permitam a leitura e o reconhecimento - umas vezes clara, outras mais oculta - por parte do público de referências da região ou de pessoas da região. (capítulo II.4 e IV.2)

A presença desses signos, que se expressam apenas por estarem presentes, permite-me a ligação com o público e, por isso, procuro cercar-me deles. Apoio-me no que diz Pavis no livro *Teatro no Cruzamento de Culturas* quando diz que “no teatro, o texto é apenas um dos componentes da representação. A cultura está de tal modo omnipresente que não se sabe mais onde é necessário começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de uma certa autonomia.”

Ao longo do relatório nota-se a presença dos signos que uso nos espetáculos, mas cito aqui um exemplo: na cena do julgamento com o demónio localizado à esquerda do palco, quando os acusados apelam para Jesus para os salvar do inferno, resolvi colocar o som de uma sineta, como acontece na missa, a tocar e duas crianças, vestidas de anjo, a entrar, destapar o altar onde está Jesus e sentarem-se uma de cada lado. Usei aqui signos fortes típicos dos altares das igrejas locais mais antigas e também das procissões, muito comuns na região. Igualmente em relação ao efeito sonoro da sineta que automaticamente transporta as pessoas para o ambiente sacro.

Numa apresentação feita em Vila Real - ou seja, fora da comunidade e sem ligação direta com os atores - nesta cena, quando ouviram o tilintar da sineta e viram entrar os anjos, ouviu-se um ah... de admiração e contemplação vindo do público. A ligação, através da aceitação direta ou indireta da presença dos signos que estavam no palco estava feita, independentemente das convicções religiosas das pessoas. É claro que a ligação é mais clara aos de fé católica, mas nos outros também existe, pois todos, de uma certa forma, sabem e reconhecem alguns elementos presentes no altar de igrejas ou numa celebração católica.

Inspirado pelas palavras citadas por José Alberto Ferreira, durante o seminário de Semiótica deste mestrado, “ Como eu ouço e como eu olho? E esse olhar e esse ouvir

para onde me conduz?”, procuro desvendar o que para mim, faz sentido no teatro, o que espero alcançar com esse trabalho com o Teatraço e o que é a “comunidade imaginada” dentro deste contexto.

Procuro mostrar quais os materiais que uso para criar e pensar o teatro, qual o papel da comunidade de Tabuaço neste projeto e qual o meu papel para o Teatraço e para a comunidade.

Neste relatório, apresento acima de tudo, um grupo de pessoas que, juntas, procuram divertir divertindo-se; contar as suas histórias e as de outros, de uma maneira própria; que gostam de ser quem são, de viver onde vivem e que transformam e se transformam através da arte; que cria, recriando-se. Um grupo que procura ver longe, mas sempre com um olhar para dentro de si mesmo.

CAPÍTULO I : TABUAÇO

1- LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA [41° 7' 2" N, 7° 34' 3" W](#)

Tabuaço é sede de um município com 135,72 km² de área e 6 350 habitantes (Censos 2011), localiza-se na Região Norte (NUT II), no Douro (NUT III) e é subdividido em 17 freguesias, nomeadamente Adorigo, Arcos, Barcos, Chavães, Desejosa, Granja do Tedo, Granjinha, Longa, Paradela, Pereiro, Pinheiros, Santa Leocádia, Sendim, Tabuaço, Távora, Vale de Figueira e Valença do Douro.

O município é limitado a norte pelo município de Sabrosa, a sudoeste por Moimenta da Beira, a sudeste por Sernancelhe, a este por São João da Pesqueira, e a oeste por Armamar.

2- CARACTERIZAÇÃO DEMOGRÁFICA

Fundado em 1269 (documentos oficiais da Câmara Municipal de Tabuaço), este é um dos 24 municípios que compõem o distrito de Viseu.

De acordo com os últimos dados disponibilizados pelo INE - Instituto Nacional de Estatística, o concelho de Tabuaço é habitado por 6.350 pessoas (1.68% dos habitantes no distrito), das quais, 24.05% têm mais de 65 anos e 12.44% são crianças ou adolescentes, uma estrutura demográfica que pode ser melhor compreendida se se considerar que por cada 100 jovens residem em Tabuaço 193 idosos.

Ainda em termos demográficos, constata-se que das 2.432 famílias residentes no município de Tabuaço, 21.79% são compostas por uma única pessoa (a média distrital cifra-se em 19.95%) e que o peso dos agregados domésticos com quatro ou mais indivíduos é de 6.91% (um resultado inferior ao que se verifica no distrito, em que o valor de referência se situa em torno dos 7.06%).

Até à década de 60 e tendo por base os dados dos Censos realizados até então, a população do concelho de Tabuaço mantinha um crescimento demográfico considerado constante e positivo, atingindo, em 1960, valores próximos dos 12000 habitantes. Nesse mesmo período deve ter-se em consideração o facto de o crescimento populacional manter oscilações, justificadas pela participação da classe masculina no decorrer da I Grande Guerra Mundial e, mais tarde, aquando da Guerra do Ultramar, no Estado Novo.

A saída de população e consequente diminuição demográfica do concelho atingiu novos valores na década de 80, onde se verificou uma forte emigração para países da Europa. Esses valores, associados aos fatores sociais do país, mantêm-se até aos dias de hoje, totalizando, atualmente, pouco mais de 6000 habitantes (Census 2011).

3- CARACTERIZAÇÃO ECONÓMICA

Tradicionalmente agrícola, Tabuaço emprega mais de 50% da sua população ativa no setor I.

A atividade agrícola, caracteriza-se pelos cultivos da batata, olival, vinhas, frutos secos, frutos frescos, prados e, pastagens permanentes. A pecuária ainda tem alguma importância, nomeadamente na criação de ovinos, coelhos e aves. Relativamente à silvicultura, cerca de 30% do território é coberto de floresta.

Quanto ao setor II, apesar de empregar menos população, predominam as atividades ligadas à indústria alimentar, construção civil e, retoma-se a extração de rocha-mãe e minérios.

O setor III emprega 25% da população ativa.

Entre os produtos de maior importância económica, destaca-se o vinho, o azeite e o artesanato.

Mas talvez a maior riqueza patrimonial de Tabuaço seja o seu património natural. Em 2001, Tabuaço foi classificado Património Mundial da Humanidade pela UNESCO, pelas características paisagísticas - encostas de vinhedos e socos e contrastes no relevo, mais ou menos acidentado. (dados referenciados no site oficial da Câmara Municipal de Tabuaço)

CAPÍTULO II - O TEATRAÇO

1- Apresentação do Grupo

Em 2006, eu fazia uma digressão com uma peça de teatro chamada “Senhor das Flores” onde dividia o palco com o ator brasileiro Jonas Block. Levámos a peça a algumas cidades da região de Trás-os-Montes e Alto D’Ouro e Beira Alta, com atuações em cidades como Vila Real, Moimenta da Beira e Viseu. Por ter uma relação estreita com Tabuaço, decidi também apresentar-me ali.

Após o espetáculo em Tabuaço, fui procurado por uma jornalista local, Manuela Martins que, consciente da tradição do teatro no concelho e da ausência de atividades nessa área, me desafiou a formar um novo grupo de teatro. Em resposta, eu disse-lhe que se arranjassem as pessoas, eu alinharia. Passadas algumas semanas, ela havia recrutado nove pessoas para o grupo.

Assim, a partir de uma ideia inspirada de Manuela e de um desafio aceite da minha parte, nasce o Teatraço – Teatro Amador de Tabuaço.

No entanto, a ideia não bastou. Teve que nascer e tornar-se real a vontade de as pessoas assumirem este compromisso. Assim, surgiu a Associação, fundada em escritura pública em Setembro de 2007. Desde então, o Teatraço tem sido uma aventura de um grupo de

peessoas de faixas etárias diversas, com diferentes interesses mas com um gosto comum – o Teatro.

A primeira peça – As Preciosas Ridículas, de Molière, dirigida e encenada por mim - estreou em Abril de 2008 em Tabuaço. Seguiram-se atuações e apresentações em todo o país, desde Vila Nova de Gaia ao Sardoal, passando por Abrantes e Vagos, entre outros palcos.

Em 2009 o Teatraço leva à cena duas peças: em abril “O Sótão dos Fantasma”, teatro para a infância; e em maio, “Precisa-se de Um Cadáver”. É com esta comédia em três atos que o Teatraço consolida o reconhecimento do público tabuacense e de outras coletividades e associações ligadas ao Teatro de Amadores. Surgem convites para o Festival de Teatro na Ilha da Madeira, pisa-se pela primeira vez o palco da Casa do Artista e revisitam-se palcos já conhecidos.

Em julho de 2010, o Teatraço apresenta “Hotel de Livre Câmbio”, de Feydeau, também uma comédia em três atos.

No âmbito do Festival das Aldeias Vinhateiras, em 2010, promovido pelo Turismo do Douro e com organização do Município de Tabuaço, o grupo é convidado a recriar uma das mais importantes lendas do concelho. Assim, é com a recriação de “A Lenda da Princesa Ardínia”, texto original criado pelo Teatraço, que o grupo se estreia em teatro de rua. Em 2011, o convite repete-se no âmbito do Festival do Imaginário na Aldeia Vinhateira de Barcos. Nesse ano, o grupo não só volta a apresentar “A Lenda da Princesa Ardínia” como desenvolve todo um cortejo de recriação das muitas lendas da Região do Douro. Ainda em 2011, o Teatraço resgatou uma das mais antigas tradições da Vila de Tabuaço, com um texto original criado pelo grupo – A Queima do Entrudo. A representação, em teatro de rua, contou com a presença de centenas de pessoas nas ruas da vila.

Em Julho de 2012 estreia “Auto do Bom Despacho” que é a montagem que será apresentada e discutida neste relatório.

Desde 2009 que o Teatraço organiza o ETAT – Encontro de Teatro Anual de Tabuaço – onde participam vários grupos de teatro de todo o país. No último sábado de cada mês, a população do concelho de Tabuaço tem oportunidade de assistir a espetáculos teatrais variados.

Atualmente, o Teatraço estuda um novo texto e, em 2013, estreará um novo trabalho. Até lá, tem agendado várias atuações e presenças em Festivais, Encontros e Mostras de Teatro por todo o país.

Estar e fazer parte do Teatraço tem sido um compromisso de entrega e, muitas vezes, de "sacrifício" por parte dos seus membros. A entrega é tal que os ensaios das peças que levam a palco são feitos todos os dias e os cenários e figurinos são pensados e concretizados pelos elementos do grupo.

Desde tempos imemoriais que se representa em Tabuaço. Antigamente, atendendo à raiz fortemente católica das freguesias em questão, era comum que, em determinadas alturas do ano, os paroquianos representassem autos da Paixão de Cristo ou da Virgem, bem como da Natividade. Por vezes, a temática deixava de ter uma génese de raiz cristã para, com laivos de paganismo, fazer divertir o povo nas praças das aldeias, em noites de descanso da intensa labuta do dia. Não obstante, é possível respigar que, desde meados do séc. XIX, em Tabuaço, já como sede de um concelho mais vasto do que o das suas origens, os seus munícipes puderam vangloriar-se de possuir um dos mais antigos teatros do Distrito de Viseu, graças à família Macedo Pinto e a tantos outros curiosos e amantes das artes do espetáculo. Referimo-nos àquele edifício que, atualmente, apesar de desativado, ainda se denomina como Teatro Luís de Freitas, em homenagem a um antigo Presidente de Câmara que muito incentivou as artes teatrais. (dados referenciados nos documentos oficiais presentes no espólio do antigo Teatro Luís de Freitas, de Tabuaço, atualmente na posse do Teatraço e nos documentos oficiais do arquivo da Camara Municipal da Tabuaço – pasta “Teatro Luís de Freitas”)

Porém, hoje, é intenção do Teatraço fazer jus à forte tradição do Teatro no concelho de Tabuaço e homenagear de certa forma quem, já muito antes de nós, se dedicou ao palco.

Imbuído deste espírito, em junho de 2010, o Teatraço, depois de meses de pesquisa, levou a cabo uma cerimónia de reconhecimento a antigos atores de teatro de amadores no concelho de Tabuaço.

A intenção foi reunir antigos atores de teatro do concelho e famílias, para lembrar os nomes daqueles que, durante o século XX, divertiram, fizeram rir e chorar e dedicaram-se à arte de representar em Tabuaço.

Após intensa pesquisa, feita nos arquivos da Câmara Municipal de Tabuaço, nas Juntas de Freguesia do Conselho e junto da população conseguimos reunir informações sobre a atividade de teatro amador em quatro freguesias do concelho. No entanto, ficou sempre o sentimento que, por mais profunda que fosse a busca, muitos nomes de atrizes, atores e encenadores se encontram já esquecidos pela passagem dos tempos. Abaixo, descrevo os resultados encontrados:

Barcos

Na freguesia de Barcos a atividade de Teatro Amador teve início por volta do ano de 1954. Durante este tempo a freguesia assistiu à representação de “A Rosa do Adro” ou “Os Fidalgos da Casa Mourisca”, entre muitas outras peças de teatro. Ambas as peças acabadas de referir foram apresentadas publicamente na antiga azenha de Barcos.

Longa

Corria o ano de 1944, quando, na freguesia de Longa, surgiu um grupo de pessoas dispostas a fazer teatro. Teatro Amador, por amor à Cultura e à sua Terra. Os tempos eram outros, não havia grandes fontes de distração e as pessoas, embora com vidas

duras, dedicadas à lida no campo, arranjavam tempo para decorar papéis, fazer vestuários e distrair a população.

Em Longa há registo, pelo menos nesta época, de duas peças teatrais: “O Garoto de Rua” e “O Gato e a Pomba”. As peças eram apresentadas numa casa particular onde, aliás, também funcionava na época a escola Primária. Entretanto, em 1978, Longa viu surgir o Teatro de Revista.

Valença do D’Ouro

Foi no ano de 1939 que surgiu o Teatro Amador na freguesia de Valença do Douro. Permanece na memória das pessoas, fonte inigualável da pesquisa feita pelo TEATRAÇO, a representação das peças teatrais: “Fome e honra”, “Duas Gatas no Telhado”, “Os milagres da Serra”, “Erro Judicial”, “O Fratricida”, “Dois Mortos Vivos”, “O Turríbio”, “Chá das Cinco”, “Julgamento de Um Crime”, “Paixão de Cristo” e “Ressonar sem Dormir”. As primeiras peças foram apresentadas e representadas no Terreiro da Casa Cimeira. Mais tarde, começaram a ser representadas no Salão Paroquial.

Tabuaço

Embora haja registos que datam de 1913, o início da atividade do teatro amador em Tabuaço começou na década de 1940. Da memória das fontes consultadas pelo TEATRAÇO, conseguimos apurar as peças “Respigos”, “O Pinto Calçudo” e a peça infantil “As Pedrinhas de Sal”.

2- CORPO CÉNICO e EQUIPA TÉCNICA

Beto Coville (Fundador) – Diretor, Dramaturgo e Encenador

Profissão – Ator

Naturalidade: Brasil

Bruno Silva (Fundador) - Ator e Cenógrafo

Profissão – Desenhador

Naturalidade: Tabuaço

Carolina Silva –Atriz

Profissão – Estudante

Naturalidade: Tabuaço

Cláudia Martins – Sonoplastia

Profissão: Docente de Geografia

Naturalidade: Tabuaço

Diana Silva – Atriz e Caracterização

Profissão: Estudante de Arte e Design

Naturalidade: Tabuaço

Diaquino Soares – Ator

Profissão: Agricultor

Naturalidade: Barcos, Tabuaço

Fábio Mendes – Assistente de Cenografia

Profissão: Estudante

Naturalidade: Santa Leocádia, Tabuaço

Filomena Resende (Fundadora) – Atriz

Profissão: Doméstica

Naturalidade: Tabuaço

João Amaral – Ator

Profissão: Psicólogo na GNR

Naturalidade: Tabuaço

Leandro Gonçalves – Ator

Profissão: Estudante

Naturalidade: Tabuaço

Liliana Cardoso – Atriz

Profissão: Estudante de Assistência Social

Naturalidade: Tabuaço

Lurdes Araújo – Atriz

Profissão: Docente Inglês/Alemão

Naturalidade: Tabuaço

Mafalda Osório – Atriz

Profissão: Estudante de Técnico Superior de Justiça

Naturalidade: Tabuaço

Manuela Martins (Fundadora) – Atriz

Profissão: Jornalista

Naturalidade: Tabuaço

Maria José Carvalho – Atriz

Profissão: Docente do 1.º Ciclo (aposentada)

Naturalidade: Valença do Douro, Tabuaço

Marlene Rodrigues – Atriz

Profissão: Bombeira

Naturalidade: Tabuaço

Raquel Borges – Atriz

Profissão – Animadora Sociocultural

Naturalidade: Tabuaço

Ricardo Silva – Ator

Profissão – Empregado fabril

Naturalidade: Vila Nova de Gaia

Rui Araújo – Ator

Profissão – Empresário

Naturalidade- Tabuaço

Sandra Rodrigues – Atriz

Profissão: Docente de Geografia

Naturalidade: Mortágua

3- Palcos Onde o Teatraço Atuou

Casa do Artista - Lisboa

Festival de Teatro de Lourosa

Festival de Teatro de Mortágua

Festival de Teatro de Mosteiró - Vila do Conde

Festival de Teatro de Sanjoaninho - Santa Comba Dão

Festival de Teatro de Vagos - Aveiro

Festival de Teatro do Sardoal

Festival do Teatro da Camacha – Madeira

Mostra de Teatro de Abrantes

Mostra de Teatro do Pinhão

Teatro Municipal de Alijó

Teatro Ribeiro Conceição – Lamego

Centro Recreativo de Favaios

Festival de Teatro do Entroncamento

Teatro Municipal de Avintes

Teatro de Trancoso

Auditório Municipal de Foz Côa

4- Os Espetáculos do Teatraço

4.1- As Preciosas Ridículas – Molière

A primeira peça montada pelo Teatraço, estreou em 2008 e foi “As Preciosas Ridículas”, de Molière. Comédia clássica do século XVII, adaptada por mim para o grupo, conta a história de duas raparigas burguesas do campo, Catarina e Madalena, que se mudam para Paris e, querendo imitar aquilo que julgam ser a alta sociedade parisiense, na tentativa de se tornarem socialmente superiores, chamam-se a si próprias de Polixene e Aminte, intitulam seu criado de Almanzor e esperam os mais rebuscados refinamentos do linguajar e galanteria de quem quer que pretenda conquistá-las.

Gorgibus, pai de Madalena e tio de Catarina, arranja-lhes dois nobres pretendentes, que estas desprezam por os acharem pouco galanteadores e mal vestidos. Como vingança, os pretendentes desprezados decidem vestir seus criados com suas roupas e mandam apresentarem-se às duas raparigas fazendo-se passar por Marques de Mascarille e Visconde de Jodelet podendo assim cortejar as afetadas senhoritas. No seu devido tempo, chegam os pretendentes originais, que desmascaram os servos e mostram às “Preciosas Ridículas” que nem tudo que reluz é ouro.

Sendo a primeira peça do grupo, optei por uma comédia clássica, de fácil entendimento e que se destacava pelo visual das vestes, perucas e maquilhagem.

A falta de experiência do grupo e um certo “temor” de representar no palco pela primeira vez, foram de certa forma atenuados pelo uso do figurino de época, das perucas de nobres e da forte maquilhagem branca que lhes cobria o rosto, dando-lhes um disfarce e uma certa proteção que se mostraram fundamentais para a segurança e convicção do elenco durante a apresentação.

A participação comunidade foi fundamental para concretizar esse primeiro espectáculo. Os figurinos, mesmo os elaborados, foram feitos pelas costureiras da freguesia, a partir de modelos de época que lhes entreguei os quais foram seguidos com minúcia. Foi também realizada uma recolha de tecidos entre algumas pessoas próximas o que nos possibilitou ter um figurino variado.

O cenário foi feito com painéis de tecido branco pintados, inspirados em retratos que mostravam o que poderia ter sido usado como cenário, por Molière, nas suas montagens, naquela época.

Ao entrar na sala, o público deparava-se com o elenco distribuído pelo palco, aos pares, em posição de dança, a meia luz, estáticos, como estátuas de cera. Surpreendidos com a visão, as pessoas sentavam-se e ficavam a apreciar as roupas, cabelo e maquilhagem. Muitos perguntavam-se como era possível termos conseguido trazer estátuas grandes daquele porte para o auditório.

A seguir ao terceiro toque, dado pela batida do cajado do ator que representava o velho Gorgibus, a peça começava com um minuete dançado pelo elenco, que aos poucos ia se retirando, deixando em cena apenas os dois atores que começavam a trama. Mais um fator que muito contribuiu para espanto da audiência.

A peça, prevista para uma apresentação, teve que ser repetida no dia seguinte e depois por mais quatro sessões, nos dois finais de semana seguintes. Além de apresentações em épocas festivas, como Natal ou para os emigrantes no verão.

Com essa estréia, o grupo conseguiu chamar a atenção da comunidade e mostrar que o Teatraço era um projecto de qualidade, com consistência e que pretendia criar um novo espaço de prática cultural no município. (Anexo, pág. 59)

4.2- Precisa-se de Um Cadáver - Augusto Varela

Com o impacto da primeira peça, outras pessoas quiseram participar do grupo. Para colocar todo o elenco em cena e também para receber os novos elementos, resolvi fazer duas montagens em simultâneo.

Uma delas foi “Precisa-se de Um Cadáver”.

Essa peça foi escrita por Augusto Varela, um português que emigrou para o Brasil, tendo vindo a tornar-se um jornalista conceituado, além de escrever várias peças teatrais. Duas das suas peças foram-me entregues em mão por sua filha, junto com uma biografia sucinta do pai, feita por ela. Era comum encontrar nas suas obras a influência do teatro português, das comédias de “entra e sai” ou de “portas”, com protagonistas espertos que tentam enganar os outros através de truques e mentiras para atingir os seus

objetivos, sendo sempre descobertos no final. Lembrando um pouco o estilo imortalizado no cinema por Vasco Santana.

A ideia era apresentar ao público uma peça diferente da primeira, porém também uma comédia. A opção por este género tem a há ver com o facto de, nesses primeiros trabalhos, precisarmos de uma identificação e aproximação maior com a comunidade. Nada melhor que a uma comédia popular para esse efeito e através da mesma, consolidar o caminho aberto com a primeira peça.

A peça conta a história de Óscar, um homem que, para enganar a mulher e ir viajar com uma artista, sua amiga, inventa a morte de um tio em Coimbra, enviando um telegrama para ele próprio, em nome da prima, comunicando a morte do tio. Porém uma vizinha descobre e mostra à mulher de Óscar a farsa. Estas então resolvem enviar um novo telegrama a ele, dizendo que não vá à Coimbra pois o cadáver viria ao Porto, onde moravam, para ser enterrado ali. Óscar, para não dar de fraco e assumir que inventou tudo, resolve, com a ajuda do amigo Anacleto, encontrar um cadáver para fazer de tio. A confusão aumenta quando o verdadeiro tio de Óscar, bem vivo, resolve fazer-lhe uma visita surpresa.

Tudo complica-se ainda mais quando aparece a artista, amiga de Óscar, a procura dele e também um amigo, para quem ele tinha inventado que iria vender a casa onde morava, juntamente com a noiva. Tudo isto, somado a um criado atrapalhado, deu como resultado uma trama com todos os ingredientes necessários para criar uma grande trapalhada cómica.

A adaptação que fiz teve a ver principalmente com a mudança de local - do Rio de Janeiro para o Porto - e também com o facto de conseguirmos manipular algumas das situações simples e engraçadas do quotidiano, que existiam no texto original, explorando o seu lado autêntico e verdadeiro e mostrando como as pessoas locais, neste caso do norte do país, reagem aos impulsos do dia a dia.

De humor rápido, a história desenvolve-se numa sucessão de acontecimentos que levam o público a ser o único a saber o que se passa dos dois lados da história; o do Óscar e de seu amigo Anacleto e o da mulher dele e da vizinha. Sabendo disso o tempo todo, diverte-se e tornam-se cúmplice das manobras de protagonista.

Esta peça tornou-se um grande êxito. Tivemos que repeti-la inúmeras vezes em Tabuaço. Com ela, fomos a várias localidades do país, incluindo à Casa do Artista em Lisboa e à Ilha da Madeira. (Anexo, pág. 60)

4.3- O Sótão dos Fantasma - Adaptação de um Texto de Maria Clara Machado

Foi a primeira experiência do grupo com o teatro infantil. Foi feita em simultâneo com “Precisa-se de Um Cadáver”.

Inspirado numa peça de Maria Clara Machado, “Pluft o Fantasmilha”, foi inicialmente montada pelo grupo para ser representada para os alunos do grupo de escolas do concelho de Tabuaço. Porém a pedido da comunidade, além das apresentações em horário escolar, para os alunos, a peça foi apresentada várias vezes em horário noturno, para público adulto.

Na nossa versão, o sótão era habitado por vários fantasmas que albergam um tesouro, procurado por um pirata mau que sequestra a neta do capitão de um navio para obriga-la a dizer onde está o tesouro. Com três amigos marinheiros, a jovem sequestrada tenta livrar-se do pirata. Conta para isso com Simão, um fantasma que mora no sótão, juntamente com sua mãe e seu tio. Com entradas e saídas de outros fantasmas do mar, da prima bolha de sabão e do fantasma de avião, Xisto, a história se desenvolve a favor da pequena e contra o terrível pirata que é castigado no final.

Com efeitos cénicos e figurinos que despertam a imaginação e a fantasia, a peça procura desmistificar o medo que a maioria das crianças tem de fantasmas. Ao mesmo tempo, mostra a amizade entre uma criança e um fantasma, ressaltando as diferenças entre ambos e deixando clara a mensagem de que essas diferenças não devem ser levadas em conta, quando se fala em amizade.

Nesta peça, o cenário recriado por Bruno Silva - um desenhador de profissão, mas também um habilidoso artista de Tabuaço, capaz de reproduzir com criatividade e sem muitos recursos, aquilo que eu imagino e transmito – recria as paredes de um sótão antigo e também parte de seu teto, pintado em perspectiva. Bruno criou também uma personagem, Xisto, o fantasma de avião, que descia do teto, cada vez que era chamado por Simão. Uma ilusão cénica comum em muitos espetáculos, mas que para a comunidade de Tabuaço, foi uma manobra valorizada e apreciada. Para aqueles que poucas vezes saíram dali e nunca tinham ido ao teatro, transmitiram a sensação de gratidão e orgulho perante o grupo.

Além das apresentações em Tabuaço, conseguimos levar a citada peça de teatro infantil a oito aldeias do concelho que tinham palco ou salão nas sedes das juntas de freguesia.

Também a levámos à mostra de Teatro Infantil do Entroncamento, em 2011. (Anexo, pág. 61)

4.4- Hotel de Livre Câmbio – Feydeau

Por volta dos meus doze anos, assisti na televisão a um filme chamado *Hotel Paradiso*. Era uma comédia com muita correria, enganos e atrapalhões. No final, deixou-me a sensação de que poderia ser perfeitamente realizado no teatro.

Não sabia, na altura, que este filme era já uma adaptação de uma peça de teatro, de George Feydeau, do final do século dezanove.

Passados muitos anos, em 2009, eu estava à procura de uma comédia para encenar com Teatraço e lembrei-me do filme que tinha visto quando era criança. Comecei a procurar o texto e encontrei uma tradução, na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), de 1896, ainda escrita à mão.

Constatei que essa peça havia sido representada no ano supracitado, no teatro Ginásio, em Lisboa, e depois em 1916, pela companhia de Teatro Maria Matos. Assim, resolvi montar esse texto com o grupo, concretizando um desejo da minha meninice, sem saber na altura em que vi o filme pela primeira vez, que já era um indício do que eu faria profissionalmente, na minha vida.

A peça *Hotel de Livre Câmbio* estreou em 2010 em Tabuaço e entre 2010 e 2011 foi representada mais de 15 vezes.

Além das apresentações que o grupo faz, na altura da estreia, que normalmente são seis, e na época de festividades, fizemos essa peça para todas as aldeias do concelho. A população das aldeias era trazida pela Câmara de Tabuaço por autocarros, nos primeiros e terceiros domingos de cada mês, até termos percorrido todas as aldeias, que eram agrupadas duas de cada vez.

A peça, dentro do género que a caracteriza, é uma comédia no estilo Vaudeville e conta a história de dois casais vizinhos, onde a protagonista Marcela, insatisfeita com a pouca atenção que lhe dispensa o marido, aceita encontrar-se com seu vizinho Pinglet. Este, que sempre cobiçou a sua vizinha, aproveita-se da ausência da mulher para marcar o encontro amoroso num Hotel de reputação duvidosa.

Neste mesmo Hotel - e por circunstâncias profissionais - também irão pernoitar, o marido de Marcela, arquiteto da câmara, o qual está em averiguações relacionadas com barulhos noturnos confundidos com a presença de fantasmas; um amigo de Pinglet com as suas quatro filhas; o sobrinho de Marcela com a empregada de Pinglet e ainda os habituais clientes do Hotel, para além de dois empregados. Reclamações de hóspedes que não pagam, somados à presença de supostos fantasmas, conhecidos que tentam esconder-se uns dos outros, correrias, abrir e fechar de portas e confusões características do estilo Vaudeville, levam à presença da polícia no Hotel. Todos são presos e identificados.

Ao serem interrogados separadamente, Marcela, para não levantar suspeitas, faz-se passar por mulher de Pinglet, identificando-se para o comissário de polícia como Madame Pinglet. Pinglet, por sua vez, resolve identificar-se com o nome do marido de Marcela, Paillardin.

Na manhã seguinte, chegam as intimações às respectivas casas com os nomes trocados. Gera-se, então, mais uma confusão que apenas é resolvida com mais uma saída espetacular e inesperada, maquinada pelo astuto Pinglet. Com a ajuda da sorte e de um comissário trapalhão e meio cego, para além da gaguez do amigo, que também passou a noite no Hotel, Pinglet lança as culpas da confusão sobre o sobrinho de Paillardain e sua empregada, conseguindo escapar ileso. Na verdade, ileso nem tanto, pois perde cinco mil francos, como penitência pelos seus “arranjos”.

O estilo Vaudeville, onde se enquadra a peça Hotel de Livre Câmbio, tem uma narrativa muito própria. Vive dos enganos e confusões geradas pelos seus protagonistas que tudo fazem para esconder as suas armações e mentiras. O público é o único que sabe a verdade dos factos e diverte-se a ver o sofrimento das personagens, sempre na iminência de serem descobertas.

A “maquinaria” da peça tem de se encaixar na perfeição para atingir o objetivo desejado. As cenas têm de ter coerência e lógica dentro da confusão necessária para tornar a trama engraçada. A movimentação cénica é rápida e precisa, com personagens que fogem umas das outras, algumas sem se aperceberem da presença de outras e todas no mesmo espaço.

No teatro, o público tem uma visão única e geral da história. Vê o espetáculo de uma única perspetiva, de um único ponto de vista, o que facilita a comicidade, no caso específico do Vaudeville. Um exemplo desse fenómeno, na peça Hotel de Livre Câmbio, acontece na cena do Hotel, onde existe o espaço da receção/corredor, um quarto à direita e outro à esquerda, uma escada e uma entrada por cima da receção e ainda um quarto no segundo andar. Cinco espaços diferentes onde as personagens transitam, sem se encontrarem. Por sua vez, o público vê, do seu ponto de vista único e geral, todos os personagens, cada um no seu espaço e diverte-se com o perigo constante de uma personagem abrir uma porta uns segundos antes do previsto e ver uma outra com quem não poderia cruzar de forma alguma.

Para além do valor sentimental que representava para mim, a ideia de montar este texto, teve a ver com a necessidade que senti de elevar a fasquia do grupo. Trabalhar os tempos, as interações de cena, a movimentação em simultâneo, em espaços diferentes no mesmo cenário. A própria construção do cenário, que tinha dois andares, foi um avanço em relação àquilo que tínhamos feito até então.

O público ficou maravilhado ao ver uma sala transformar-se num Hotel, com dois andares, uma escada no meio, três quartos, uma receção e uma entrada e ainda os atores correndo de cima para baixo o tempo todo.

Nesta peça, também criei um número de cortina para cada intervalo de atos. Do primeiro para o segundo ato a cortina fechava-se e o público via a protagonista à espera do seu suposto amante. Impaciente, ela se posicionava à frente da cortina e conversava com o público, perguntado se sabiam onde se encontrava Pinglet. Este por sua vez aparecia do fundo da sala contando suas aventuras para escapar de casa para a encontrar. Enquanto isso, por trás da cortina, o cenário era mudado pelo resto do elenco. De sala era transformado em Hotel.

Do segundo para o terceiro ato, a cortina se fechava e o inspetor de polícia junto com seus guardas, interrogavam as pessoas que foram presas na rusga efetuada no Hotel, no final do segundo ato. Enquanto isso, ocorria a mudança de Hotel novamente para sala de Pinglet.

Não aprecio particularmente intervalo, principalmente em comédias como esta. Penso que a situação cômica alcançada e o envolvimento do público se perdem quando há intervalos entre os atos.

Outra ideia com o número de cortina foi colocar os atores a representar diretamente, olhando e conversando com o público, sendo este mais um passo em frente na formação deles enquanto atores e experimentando outro tipo de linguagem teatral. (Anexo pág. 62)

4.5- A Lenda da Princesa Ardínia – Teatro de Rua

A mais famosa lenda do concelho de Tabuaço é, sem dúvida, a lenda da princesa Ardínia, filha de Alboacém, Emir de Lamego. (Património Imaterial do Douro: Narrações Orais, Contos, Lendas, Mitos, Vol. 1)

Reza a lenda que Ardínia ouvira falar de D. Tedon pela sua Aia. Esta, há bem pouco tempo, havia-se convertido à fé cristã, às escondidas do Rei de Lamego.

Ardínia, ouvira falar do famoso cavaleiro cristão, que lhe era descrito como um homem bondoso e muito corajoso. Impelida por um amor que não podia explicar, certa noite, com a ajuda da fiel Aia, foge do domínio do tirano mouro Alboacém. Abandonou as terras de Lamego e dirigiu-se à Granjinha, conduzida por lavadeiras que ia encontrando ao longo do Douro e do Távora. Conseguiram chegar, passados alguns dias, ao Mosteiro de S. Pedro das Águias onde seriam acolhidas por Frei Gelásio, guardião do Mosteiro.

Ali, ela perguntou-lhe por D. Tedon e ele confirmou-lhe a bondade e os feitos do cavaleiro cristão. Ardínia mostrou vontade de se lhe juntar e, para isso, de bom grado se converteria à fé crista. Gelásio batizou a princesa moura que aguardava o seu cavaleiro. Porém, antes de poder conhecer D. Tedon, o tirano Alboacém chegou ao Mosteiro. Ardínia estava condenada.

O pai, sem dar grande importância ao amor da filha por tal cavaleiro, não lhe perdoou a conversão à fé cristã. Morreria às mãos do mouro tirano. Mancharam-se de sangue inocente as águas do Távora.

D. Tedon chegaria ao ermitério passados alguns dias. Não chegara a conhecer a princesa moura, apenas tomara conhecimento que, por amor a ele, uma princesa moura se convertera e por esse amor morrera às mãos de um pai tirano.

D. Tedon jurou, ali ao pé das águas manchadas do Távora, por amor àquela princesa, que nunca se casaria e iria prosseguir numa busca incessante pelos mouros assassinos.

Inspirado nessa lenda, em 2010, o grupo fez uma representação da história de Ardínia e Tedon na aldeia de Barcos.

A adaptação da lenda para o teatro foi da minha autoria. Os diálogos, usando uma linguagem local mais popular, foram feitos por Manuela Martins, segundo as minhas instruções. Eu referia o que era importante ser falado e ela transformava em linguagem mais coloquial o modo como as pessoas da aldeia falam, como por exemplo: “ Aquela ali parece que foi enxertada em corno de cabra”, uma expressão local para designar uma pessoa maldosa.

A encenação começava com dois freis, meio embriagados com o vinho que produziam, a contar ao público das guerras entre os mouros e os cristãos que assolaram a região nos finais do primeiro milénio e começo do segundo. Os freis começavam por andar entre as pessoas e depois subiam para um palco construído no meio da praça de cima da aldeia.

Recorrendo a oitenta figurantes da aldeia de Barcos, coreografei uma batalha campal entre mouros e cristãos. Iniciava-se na praça superior da aldeia e depois continuava com a fuga dos mouros para a praça de baixo, perseguidos pelos vencedores.

Na praça de baixo, foram montados três palcos. Um deles simbolizava o castelo de Lamego, com a sua torre de arquitetura moura, construída também por Bruno Silva. No outro palco, o rio Távora era representado por um longo caudal azul de tecido. Neste palco, as lavadeiras do rio lavavam as suas roupas e eram o fio condutor de Ardínia até a morada de Tedon e depois também contavam ao Rei Alboacém para onde sua filha tinha ido.

No terceiro palco, era representado o Mosteiro de São Pedro das Águias, morada de Frei Gelásio e destino de Ardínia. No mosteiro, ela fora batizada e depois morta pelo pai. O seu sangue, representado por um longo tecido vermelho, saía de dentro do seu vestido e era conduzido pelas lavadeiras até ao tecido azul do rio. Misturado com este, saía de cena.

Esta representação foi feita a pedido da Casa do D'Ouro e serviu para encerrar o festival das Aldeias Vinhateiras, onde a aldeia de Barcos, do concelho de Tabuaço, por ser a mais antiga, servira de palco para este encerramento.

Este foi o primeiro espetáculo de rua feito pelo grupo. Foram precisos muitos ensaios no local, principalmente por haver um trabalho com oitenta figurantes, moradores em Barcos, que representavam os mouros e cristãos na batalha e também por haver cavalos em cena.

Os “Bombos de Barcos”, uma associação local, participaram na encenação, marcando o ritmo da batalha com os seus bombos. A população de Barcos também aderiu à encenação, fornecendo elementos cénicos, como as tinas antigas de madeira onde as lavadeiras lavavam suas roupas no rio, ou os utensílios religiosos usados no batismo da Ardínea.

Esta união de forças coordenadas, resultaram na encenação da lenda da Princesa Ardínea, que foi repetida em 2011 e que levou a uma grande afluência de público local e também de fora do concelho, durante os dois dias de representação, em ambos os anos.

Para o grupo, além da experiência e crescimento alcançados com este trabalho, veio o reconhecimento por parte da Casa do D'Ouro, tendo destacado o grupo como sendo o guardião de uma tradição artística representativa da região, mas, mais importante ainda, veio o orgulho da população de Barcos em participar num evento como este que valorizou e reconheceu uma história local como património cultural do D'Ouro. (Anexo, pág. 63)

4.6- A Queima do Entrudo – Teatro de Rua

De acordo com a tradição oral, perde-se no tempo o início da prática da queima do Entrudo. De aldeia para aldeia, uma série de recreações variadas serviam para comemorar o período carnavalesco. Nalgumas, notava-se a presença de grandes bonecos, chamados "entrudos".

Tal como em todo o país, este evento assinala-se em toda a Região do Douro. Tabuação não era exceção. Era uma das mais importantes tradições na Vila, até que se deixara de fazer. Relembra os mais antigos, hoje com idades entre os 70 e os 93 anos, que quando eram rapazes (por norma, as raparigas não podiam participar destas manifestações jocosas e pagãs), todos os anos se queimava o entrudo. Era construído um boneco em palha, vestido com roupas velhas que era trazido em cortejo fúnebre pelas principais artérias da vila e seguido por toda a população. No cortejo, seguia sempre uma viúva, os descendentes do “defunto” e todo um rol de personagens que faziam alusão a famílias da própria vila. Entre os presentes, sobressaía sempre a figura do padre, a quem cabia fazer o discurso fúnebre. Neste, eram, normal e propositadamente, ridicularizadas as figuras mais importantes da vila, desde o juiz, ao professor, passando pelo presidente da câmara, etc. Depois de passar pelas principais ruas da vila, detinha-se no Largo junto à igreja, onde se situa um Cruzeiro, e ali ocorria

a queima, ao mesmo tempo que o “padre” fazia um discurso carregado de sarcasmo e ironia. No fundo, a queima do entrudo servia mais como “vingança”, um desabafo do povo, porque era organizado pelas gentes do povo, contra as grandes autoridades. Naquela noite tudo lhes era permitido dizer, pela boca de um padre ou uma inconsolável viúva! Daí que “é Carnaval, ninguém leva a mal”!

A tradição perdera-se até que, em 2011, o Teatraço, tomando como base relatos dos mais antigos, denominados no concelho por narradores da memória, criou um texto que representou na véspera de Carnaval. Recuperou-se, assim, uma das mais antigas tradições daquela vila duriense e, nessa noite, centenas de pessoas, da vila e das freguesias, saíram à rua para assistir ao renascer de uma tradição.

A encenação que fizemos foi feita na Avenida Nova de Tabuaço, que era a mais larga. Começava com um cortejo fúnebre onde um caixão estava sobre um daqueles carros antigos com rodas, que se usavam nos funerais, puxados por animais ou empurrados pelas pessoas.

Na frente, o padre e o sacristão. A seguir, o caixão, com a viúva a chorar copiosamente, apoiada pelos seus familiares, lamentando a sua perda às pessoas que estavam a assistir dos dois lados da avenida. Também acompanhavam o cortejo duas vizinhas alcoviteiras que, na frente da viúva, colocavam um ar penoso, mas a seguir falavam mal da família do morto para a assistência, contando algumas histórias sobre os membros da família que acompanhavam o enterro, histórias essas muito semelhantes a algumas que corriam dia a dia pela vila, sobre política ou sobre alguns escândalos de famílias abastadas. O público reconhecia algumas e tirava partido.

Fechando o cortejo, vinha a Banda da Aldeia de Sendim, convidada pelo Teatraço a participar, tocando a marcha fúnebre.

No meio do percurso, percorrido uns trezentos metros, vinha de uma rua transversal uma outra viúva que corria para o caixão saltava para cima dele e dizia que o seu marido tinha morrido e estava ali. Vinha acompanhada dos filhos e de familiares. A confusão estava instalada: duas viúvas e um morto.

O padre resolve, então, levar o problema para o Bispo resolver. O cortejo segue com as viúvas a discutir até o largo central da Vila, onde estava montado um palco com um cadeirão antigo onde se encontrava o Bispo.

Do lado do palco, construíramos duas torres altas com janelas, onde se empoleiravam as duas vizinhas e dali, continuavam a falar sobre os “podres” de todos.

O Bispo, surdo, ouvia através de um cone metálico e não entendia nada do que se estava a passar. Este personagem do Bispo foi uma homenagem a um Bispo, chamado Moranguinho que terminara os seus dias em Tabuaço, na década de cinquenta. Por não ouvir bem, usava um cone metálico que levava até ao ouvido, quando falavam com ele.

Então, resolvem chamar o cangalheiro para explicar quem estava realmente dentro do caixão. Este aparecia bêbado e não falava nada de jeito, pois as viúvas não o deixavam completar uma frase. Depois de levar uma pancada de uma delas, desmaia. Então o padre manda que abram o caixão para que elas vejam o morto.

Quando abrem, veem que quem estava lá não era o marido delas.

O padre sugere que atirem água ao cangalheiro para este acordar. As vizinhas assim fazem. O cangalheiro acorda e explica, finalmente, que o marido das viúvas fugira com uma terceira mulher e que quem está no caixão é o entrudo. Diante disso, queimam o entrudo.

O boneco que representa o entrudo é tirado do caixão e queimado numa fogueira, do lado do palco, como manda a tradição. E tudo o que foi dito durante o cortejo é esquecido. (Anexo, pág. 64)

4.7- Cortejo do Imaginário e Procissão das Almas Penadas – Teatro de Rua

Na sequência do que tinha sido feito em 2010 com a lenda da princesa Ardínia, em 2011 aquilo que era o Festival das Aldeias Vinhateiras na aldeia de Barcos, transformou-se em Festival do Imaginário. Dentro desse contexto, além de repetir a encenação da lenda de Ardínia, criei mais dois elementos cénicos para enriquecer o festival: o Cortejo do Imaginário e a Procissão das Almas Penadas.

O Cortejo do Imaginário foi concebido para abrir o festival nos dois dias, sábado e domingo, em que aconteceu, um sábado e um domingo. Aqui, o objetivo era pegar nas lendas locais e criar um desfile, com quadros que representassem as histórias mais emblemáticas da região.

Grande parte da pesquisa efetuada, relativamente a mitos e lendas, ocorreu através dos já referidos narradores de memória - moradores do concelho de Tabuaço que pela experiência de vida e pela idade, se tornaram, naturalmente, os veiculadores do Património Imaterial do concelho de Tabuaço, onde se inclui o Imaginário.

Foram eles:

António José Pereira Tojal, 84 anos – Cabriz

Etelvina da Conceição, 82 anos – Pereiro

José Celestino Machado Moita, 78 anos – Tabuaço

José dos Santos (Zé Grilo), 74 anos – Sendim

Maria Isabel Araújo, 82 anos – Barcos

Maria Laura Pereira, 62 anos – Sendim

Maria Lisete Soeiro Coelho Ferreira, 63 anos – Sendim

Maria da Purificação Fernandes Ferreira (Maria Preta), 82 anos – Tabuaço

Serafim dos Santos Aguiar, 88 anos - Balsa

Inspirado naquilo que ouvi e também no que li, nos livros que falam sobre lendas e mitos do concelho, escolhi os mais populares e organizei-os no cortejo em três grupos diferentes:

1º Grupo – Mouros e Cavaleiros Cristãos

A presença Moura na região, no período das invasões, deixou marcas permanentes na cultura local. Apesar do domínio cristão que se seguiu, as construções, alguns hábitos, técnicas de plantio e armazenamento, culinária e música, entre outros, sobreviveram ao tempo e estão presentes, muitas vezes de forma inconsciente, na vida das pessoas da região. Tal como sucede com as histórias contadas de geração em geração que retratam reis árabes e princesas encantadas que aparecem às pessoas nalguns pontos específicos de algumas aldeias do concelho.

Os mouros são muitas vezes “chamados” às estórias do Imaginário. E, com os mouros vêm, inevitavelmente, os Cristãos, aos quais se associa sempre D. Tedon e D. Rausendo, os mais famosos cavaleiros daquele exército.

Associado aos mouros está, entre muitos outros locais do concelho de Tabuaço, o Penedo da Fonte da Freira. Reza a lenda que os mouros habitaram aquele local (trata-se de um abrigo natural sob uma gigantesca rocha, na freguesia de Távora). Fugiram de lá, aquando da Reconquista dos territórios por parte dos Cristãos, com exceção de uma moura encantada que ainda hoje alegadamente poria a roupa a secar na fraga.

Por volta do ano de 1037, no reinado de D. Bermudo III, os cavaleiros cristãos, onde se incluíam D. Tedon e D. Rausendo, derrotaram os mouros numa renhida batalha que teve como cenário as margens do rio Távora. E por isso se apresentam muitas vezes D. Tedon e D. Rausendo, seu irmão, como os progenitores dos Távora, um dos mais nobres nomes na História de Portugal.

Princesas Mouras

O cortejo era aberto por doze princesas mouras, trajadas a rigor, com um véu cobrindo o rosto. Perfiladas em fila indiana com uma distância de cinco metros entre elas, executavam uma coreografia em *zig zag*, sempre em silêncio, mantendo o mistério e a sedução presentes, conforme descrições atribuídas às aparições das mouras encantadas,

umas vezes nas margens do rio Távora, perto do Mosteiro de São Pedro das Águias, na Granjinha. Outras no alto de Cabriz ou ainda na colina da Aldeia de Sendim.

Exército mouro

A seguir às princesas, vinha o Rei Alboacém a cavalo, acompanhado pelos seus seguidores. No chão, vinha o seu exército com cerca de quarenta pessoas que gritavam incentivos à causa moura.

Exército Cristão

Na sequência dos mouros, vinha Dom Tedon e Dom Rausendo a cavalo, seguidos do exército cristão, respondendo aos gritos dos mouros, também com cerca de quarenta elementos.

2º Grupo – Monges e Lavadeiras

Monges

No cortejo, vinham também doze monges ao redor de uma carroça, com jarros de barro com vinho, que era servido às pessoas.

Gelásio é, sem dúvida, o monge mais ilustre do Concelho de Tabuaço. Uma figura por quem o povo, ainda hoje, nutre grande simpatia e afeto. Fora ele quem batizara Ardínia, antes de esta ser assassinada pelo próprio pai, na Granjinha, junto aos Mosteiro de S. Pedro das Águias.

A existência dos monges de Cister, ordem que veio a substituir a Ordem Dominicana, está inevitavelmente associada ao Mosteiro de S. Pedro das Águias, ao fabrico do vinho e ao acolhimento dos cavaleiros cristãos, aquando da Reconquista. Por estes lados, têm a fama de ser monges guerreiros.

Lavadeiras

Numa carroça, vinham tinas de madeira, com roupa que doze lavadeiras lavavam enquanto caminhavam. Ao mesmo tempo, metiam-se umas com as outras e com a audiência.

Pela tradição oral, foram as lavadeiras, encontradas aqui e além ao longo dos rios Douro e Távora, que indicaram a Ardínia e à Aia que a acompanhava o caminho a seguir até ao

Mosteiro de S. Pedro das Águias, na Granjinha, onde Ardínia sonhava encontrar o seu amado D. Tedon. E onde, tragicamente, viria a morrer às mãos de um pai tirano.

3º Grupo – Mulher-Cobra, Bruxas e Diabo

Mulher Cobra

Depois da Lenda da Princesa Ardínia, a Lenda da Mulher-cobra é provavelmente a mais famosa. As duas lendas acabam por se cruzar, dependendo da freguesia.

Na freguesia de Barcos, no Castro do Sabroso, diz o povo que se ouve cantar uma mulher, ao longe. Só os homens a ouvem, mas ficam enfeitiçados e vão na sua direção. Dizem que é uma mulher muito bonita: da cintura para cima é mulher, da cintura para baixo é uma cobra. Habitará nas muitas grutas existentes no local. A figura da mulher-cobra, porém, não é exclusiva da freguesia de Barcos.

Junto ao Rio Távora, na Ponte do Fumo, há a chamada fraga da Moura. Contavam os antigos que a ponte fora feita pelos mouros numa só noite e lá habitaria uma princesa moura. Há quem a tenha visto de longe e ouvido cantar. Da cintura para cima é mulher; da cinta para baixo é uma cobra. Diz o povo que ela só pode ser vista de longe porque, assim que pressente gente, esconde-se. Ninguém se aventura a ir para os grandes fragões onde ela é vista e muito menos a ir nadar no rio pois há quem diga que lá existe um redemoinho de água e que, quem lá for, será puxado para o fundo do rio e nunca mais voltará.

No cortejo, uma atriz do grupo trazia uma cauda de cobra da cintura para baixo e uma pintura corporal, da cintura para cima. Vinha em cima de uma carroça puxada por seis homens, supostamente encantados por ela.

Bruxas

As bruxas, ou feiticeiras, são as figuras que mais povoam o imaginário das gentes do Douro. No concelho de Tabuaço há vários locais assinalados como sendo de passagem e de convívio destas criaturas.

A Eira do Monte, na freguesia de Paradela, é onde, até hoje, se diz que elas se vão esfregar. Sobem ao monte para colher ervas com que hão-de fazer os “defumadoiros” - isto quando já passou o tempo dos ramos bentos (conjunto de ervas, composto de alecrim, loureiro e rama de oliveira, benzidos em dia de Ramos, na Semana que antecede a Páscoa) – e depois esfregam-se numa laje e voltam às suas vidas normais. São mulheres comuns, mas que na calada da noite assumem a sua verdadeira identidade. Outros locais de eleição destas figuras míticas, muito temidas e respeitadas em toda a

região, é o chamado Calhau da Velha, na Granja do Tedo, e a Laje da Manta, perto dos Castelos dos Cabriz, em Cabriz. Aí se juntavam para colher ervas e plantas para as várias curas e maleitas (termo muito usado ainda hoje). Eram identificadas por andarem sempre com um pequeno pote que, por ser pequeno, era fácil de transportar, às vezes por baixo da roupa. Permitia-lhes, por isso, fazer as mistelas e curar as pessoas das mais variadas doenças em qualquer lugar

As versões mais macabras destas figuras, que nos chegam aos dias de hoje pela tradição oral, dizem que as bruxas tinham, todas elas, sem exceção, *trato* (termo usado pela população) com o Diabo e por isso é que, volta e meia, em todas as terras desaparecia uma criança que era dada em sacrifício ao Diabo para que este lhes aumentasse os poderes...

No cortejo, valorizei o lado curativo das bruxas. Mostrei infusões, poções e beberagens que lhes eram atribuídas: doze mulheres ao redor de um caldeirão, com aventais com bolsos de onde tiravam ervas aromáticas e davam a cheirar ao público, assim como ofereciam chá, tirado de dentro do caldeirão. As vassouras presentes nas mãos de algumas delas, serviam para varrer o caminho, assim como varriam as matas onde preparavam as suas poções.

Diabo

A figura do Diabo está muito presente no Imaginário Popular. Muitas das vezes a figura do Diabo não se consegue dissociar da existência das feiticeiras no Concelho. Dizem os mais velhos que o Diabo anda sempre por estes lados.

De noite, ouvem-se, alegadamente, os seus cascos a correr pelas ruas acima e abaixo, à procura de alguém que com ele faça um *trato*. O Diabo oferece fortuna a quem lhe entregar a alma. E é por isso que os mais velhos relembram algumas famílias que, de um momento para o outro ficaram ricas. Alegam que foi trato com o Diabo, mas que, quando morrerem, a alma deles não tem salvação e é para entregar ao Diabo.

No lugar de S. Mamede, na freguesia de Paradela, há uma enorme fraga e por baixo dela uma gruta onde o povo diz existir um tesouro encantado, guardado pelo Diabo. Conta-se que, certa vez, um homem sonhou com esse tesouro e foi procurá-lo. Ao entrar na gruta, descobriu, de fato, muitos objetos em ouro, entre os quais uma espada. Pegou na espada de ouro e disse:

Estou rico, graças a Deus!

Nesse mesmo instante sentiu um coice na parte de trás da cabeça e à sua volta tudo ficou escuro. Assim que voltou a si, fugiu dali mas trouxe consigo a espada! Ao chegar cá fora, notou que a espada, antes de ouro e reluzente, era agora negra e ferrugenta - tudo menos ouro.

Explica-nos o povo que o homem estragou tudo ao falar com Deus porque quem guardava o tesouro era o Diabo. Contam que o homem voltou para casa com a espada enferrujada mas nunca mais teve saúde, nunca mais trabalhou e... pouco tempo durou!

No cortejo, o Diabo vinha com um pote de ouro na mão que oferecia às pessoas em troca de suas almas. Trazia acorrentado a si seis pessoas que supostamente já as tinham vendido e aconselhavam o público a que não fizessem o mesmo.

Procissão das Almas Penadas

No Festival do Imaginário, em 2011, além do cortejo e da Lenda da Princesa Ardínia, foi-nos pedido que fizéssemos uma encenação para ser apresentada à meia-noite de sábado, para encerrar o primeiro dia do Festival. Resolvi, então, recriar uma história contada sobre uma estranha procissão de velas.

A Procissão das luzes no Sabroso é contada por várias pessoas, com maior incidência em Barcos e em Tabuaço. Relativamente a Barcos, quem nos contou a história foi Maria Isabel Araújo, com 76 anos, narradora de memória, habitante desta freguesia. Contou-nos ela, *ipsis verbis*:

"À volta da igreja de Sabroso havia lá procissões de noite. Chegavam á porta principal, faziam a vénia e tornavam a seguir. Quem dizia isso eram os que iam p'ra Moimenta da Beira, porque havia lá todos os 15 dias uma feira. Uma era a feira do mês e outra a feira dos quinze. E então tinham de passar na estrada de cima, mas viam o Sabroso em baixo. E iam muito cedo, porque iam a pé.

E viam então andar lá umas luzinhas acesas e outras apagadas. Dizem que são pessoas que, às vezes, vão à procissão e que não a acabam. Ao ir-se tem de se cumprir. Ou então não se ir. Se não, depois quando morrem têm de vir cá fazer a penitência.

Eu, quando não vou, não vou. Mas quando vou, faço tudo. E lembra-me muito um senhor que havia na nossa terra, chamávamos-lhe o Zé Rato. Morreu em Lisboa, mas também está aqui (aponta para o cemitério). Ele quebrou as duas pernas, também já tinha uma certa idade, e andava com uma bengalinha. Custava-lhe muito a andar.

E então o que fazia? Ia antes da procissão sair. Porque não aguentava depois a procissão a ir ao cimo da vila, a is ao fundo e à Igreja. Nesse tempo, havia as procissões do Coração de Jesus, do Corpo de Deus, no Dia da Senhora da Conceição, no Dia de S. José.

E ele lá ia com o vagarinho dele. Quando nós nos encontrávamos ali para o cimo da vila, ele já vinha p'ra baixo, amparadinho à bangalinha: tuca, tuca, tuca. Ia ao fundo, quase até à porta dele, vinha p'ra cima e esperava-nos na Igreja.

Eu sabia ao que ele ia. Porque ele dizia-me:

- Eu não posso ir, porque depois dá-se isto assim, assim... E então eu vou diante e depois entro p'ra Igreja convosco.

Ele tinha receio de, depois de morrer, cá vir acabar de fazer a procissão.

Ainda em relação à lenda das Almas Penadas, tivemos também contato com Maria Honorata Abreu, na altura com 84 anos, natural de Tabuaço, que nos contou o seguinte, na altura em que fizemos a nossa pesquisa para o Teatraço:

“Sempre ouvi contar que à volta da Igreja de Tabuaço em certas noites saía uma procissão com luzes estranhas. Mas nem toda a gente a via. Só algumas pessoas tinham o dom de a ver.

Uma vez, uma mulher não tinha lumes em casa e, ao ver a procissão, pensando que era uma procissão normal, foi lá para lhe darem lume. E deram-lhe então uma vela para a mão, ao mesmo que ouviu uma voz a dizer:

- Quem vai, vai; quem está, está!

Pegou na vela, levou-a para casa, e ela não se lhe apagou! Meteu-a depois numa caixa ainda a arder, e ela não pegou fogo, nem à caixa nem a nada.

Aquilo não eram coisas deste mundo!”

Na nossa recriação, os atores do Teatraço representavam as pessoas que iam de madrugada para a feira de Moimenta da Beira. Ao ver almas penadas com velas nas mãos, sobem para o palco montado ao redor do pelourinho na praça superior de Barcos e aí se refugiam.

Ao redor do palco, trinta figurantes, trajando lençóis brancos com capuz e maquilhados, caminhavam uns atrás dos outros. Mais abaixo, construímos um portal guardado por dois anjos, um negro e um branco. De vez em quando, uma alma penada tentava entrar no portal. Caso ela já tivesse cumprido o percurso que ficara a dever, o anjo branco deixava-a entrar. Caso contrário, o anjo negro barrava-lhe a entrada e encaminhava-a de volta para a procissão, para cumprir o resto que devia. (Anexo, pág. 65)

CAPÍTULO III – METODOLOGIA

Metodologia

A partir daqui, começo a descrever o processo de trabalho utilizado para atingir os objetivos propostos.

Usando como base a peça “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna e o filme do mesmo nome feito pela Globo Filmes, a proposta era fazer uma adaptação da história, que se passa no nordeste brasileiro, para que seja reconhecida como se acontecesse em Trás-os-Montes.

Essa adaptação foi feita com base em pesquisas junto da comunidade da vila de Tabuaço, no que diz respeito à história local, personagens locais, crenças, lugares, acontecimentos e demais informações que possibilitassem uma aproximação da história à vila, levando sempre em conta o facto de ser uma obra de ficção (apesar de querer que exista um reconhecimento físico e afetivo do lugar da ação, neste caso, o concelho de Tabuaço, nunca uso nomes reais).

A substituição de alguns nomes por outros, a criação de algumas personagens, a mudança de alguns locais de ação, o uso de expressões e histórias locais, detalhes na criação do cenário e o acrescento de algumas cenas são alguns exemplos de como essa adaptação foi feita.

A intenção era não haver um reconhecimento do local de ação da obra original: fazer as pessoas acreditarem que a peça fora escrita para Trás-os-Montes e não para o sertão nordestino brasileiro.

Neste relatório, o desenvolvimento deste processo é descrito de forma mais específica, à medida que for abordando os itens um a um. Para não tornar a narrativa repetitiva, prefiro que a metodologia seja apresentada de forma natural e gradual, implícita na descrição do processo de criação, adaptação e desenvolvimento de cada setor da montagem.

CAPÍTULO IV – AUTO DO BOM DESPACHO

1- Auto da Compadecida

O Auto do Bom Despacho é uma adaptação do original de Ariano Suassuna. Estreou em 1956, no Teatro Santa Isabel, em Recife, capital do estado de Pernambuco, no nordeste brasileiro, interpretado por um grupo de teatro amador.

No ano seguinte, quando apresentado no Rio de Janeiro, o texto despertou entusiasmo e Henrique Oscar, professor e crítico de teatro do Diário de Notícias do Rio de Janeiro entre 1950 e 1970, chamou a atenção, na sua crítica, para a boa interpretação do grupo que, sendo amador e até certo ponto inexperiente, tinha a vantagem de dar ao espetáculo um tom de simplicidade, de despojamento e espontaneidade que, na sua opinião, se enquadrava com o espírito da peça. (a crítica de Henrique Oscar foi publicada no prefácio da edição do Auto da Compadecida de 1975)

Suassuna foi beber aos romances e histórias populares do Nordeste, para escrever o

texto em questão. Porém, é possível reconhecer na peça alguns elementos que a aproximam de gêneros mais antigos de outras épocas e regiões que devem ter sido de algum modo a origem remota dos contos e histórias que a inspiraram.

A trama lembra, por exemplo, algumas peças tradicionais da Alta Idade Média, conhecidas como Milagres de Nossa Senhora (do séc. XIV), em que, numa narrativa muitas vezes profana, o protagonista em dificuldades apela para a ajuda de Nossa Senhora, para que esta compareça e o salve.

Verifica-se também uma proximidade com os autos de Gil Vicente e até com o teatro espanhol do século XVII, no que respeita à estrutura da peça e ao tratamento de algumas cenas. Quanto ao desenvolvimento de algumas ações e à conceção de algumas personagens, lembram-nos a *commedia dell'arte*, em particular a figura de João Grilo apresenta algumas semelhanças e características do “arlequim”.

A obra tem inspiração popular e caracteriza-se pela ingenuidade, pela simplicidade dos recursos empregues e pelo primarismo do argumento. Tal deve ser mantido, quando encenado, para que não se perca esta índole popular.

O ambiente e as personagens retratadas na peça têm uma linguagem típica, algo desbragada, que não deve chocar ninguém. Usando expressões por vezes menos polidas e outras mais pitorescas, Suassuna conseguiu criar um diálogo teatral equilibrado, vivo, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e, paradoxalmente, literário.

Dentro dessa frontalidade por vezes crua e da forma direta de comentar e apontar situações e comportamentos, constata-se a presença do sentido cristão, na história. Levando em conta a evocação de farsa e até de representação circense evocada pelo autor, o uso da caricatura torna-se quase imperativo. Algumas personagens, como o Padre e o Bispo, são apresentadas nesta linha caricatural, sendo inevitável admitir a alusão à existência de sacerdotes menos sérios na igreja.

Ainda segundo Henrique Oscar, quando agradecia os aplausos no fim da última representação da sua peça no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro, Suassuna reforçou o sentido católico da mesma, lembrando o famoso bispo Cauchon, que condenara Joana d'Arc à fogueira, do que resultou a posterior santificação desta, sendo que a instituição igreja passou a venerar uma santa que começara por martirizar. Falando ainda deste famoso bispo, Georges Bernanos referiu que a Igreja eram os seus santos e não os seus padres...

Neste contexto, um ponto importante tem a ver com o facto de o autor colocar ao lado de duas figuras más da igreja, o bispo e o padre, um outro elemento bom, o frade. A presença desta personagem, de uma pureza angelical, meio infantil, chamado pelo próprio bispo de atrasado mental, remete-nos um pouco para uma visão muito mais positiva da igreja. O frade liga-nos à figura de São Francisco de Assis, à maneira pacífica e desprovida de ambições matérias, como Roberto Rossellini nos apresentou no filme de 1950 “Francisco, Arauto de Deus”. O próprio ato de ter sido poupado pelo bandido que o autor nos narra, mostra o reconhecimento da existência deste lado positivo da igreja, contraponto ao exemplo nocivo demonstrado pelos demais.

Também na cena do julgamento, onde aparece a verdadeira chave para o entendimento do sentido da peça, Nossa Senhora explica que a visão que nos é dada do padre e do bispo vem da língua do mundo e das acusações do diabo, portanto piorada.

Apesar da apresentação da figura do frade ser também um pouco caricatural, em sintonia com o tom da peça – excluindo Cristo e Nossa Senhora, com algumas ressalvas - não nos devemos deixar equivocar. O frade, de acordo com Henrique Óscar, corresponde à figura descrita no v. 8 do cap. 18 do Evangelho segundo São Mateus: tornar-se igual às crianças para poder entrar no reino do céu.

No entanto, a peça não possui discussões teológicas, nem nada que se lhe assemelhe. O sentido da moral cristã está presente através de vários pormenores, ao longo na peça e na conceção da sua linha geral. Esse sentido moral apresenta-se através da simplicidade da visão popular cristã da vida, com manifestações de fé simples, do povo - muito autêntica, sem complicações.

Outra controvérsia presente na peça tem a ver com a cor da pele de Cristo, que é negra. Em resposta a João Grilo que achava que Cristo era “menos queimado”, este responde que “que vim assim de propósito para mostrar que para mim tanto faz ser branco como preto”. No texto original Suassuna acrescentara: “ uma vez que não sou americano para ter preconceito de cor”. Esta frase do autor, suprimida na versão do Teatrago e também nalgumas montagens mais recentes deste texto, remonta ao facto de que, durante a segunda guerra mundial, terem existido bases americanas no Nordeste do Brasil cujo ambiente e mentalidade a peça evoca. Possivelmente, os ocupantes destas bases teriam manifestado falta de habilidade no trato e teriam dado provas de pendor racista durante o tempo que lá estiveram. A repulsa por tal comportamento pode ter sido tão forte que o autor se sentiu impelido a trazê-la para a sua peça.

Porém, a opção de não colocar esta frase tem a ver com a falta de sentido que ela pudesse trazer em regiões onde essa realidade não foi vivida, apesar de ser mundialmente conhecida a posição de parte do povo norte-americano em relação à raça negra e outras raças.

O ponto fundamental dessa opção de colocar o Cristo Negro é destacar qualquer tipo de preconceito como um dos sentimentos mais anticristãos que possam existir. Foi claramente demonstrado, independentemente da origem que possa ter inspirado o autor.

Dois momentos do julgamento que merecem particular relevo têm que tem a ver com o discurso de Cristo. Primeiro, quando fala do preconceito de cor e, depois, quando João Grilo procura livrar-se das acusações do diabo, usando uma aldrabice. Cristo diz: “ Deixa-te de truques João. Pensas que isto aqui é o Palácio da Justiça?”

Nestes dois momentos, Cristo coloca-se do lado do povo, tanto quando diz que nasceu branco, mas poderia ter nascido preto; como quando critica a ação da justiça, deixando claro que a justiça dos homens está comprometida por artimanhas e formalismos que deturpam o seu verdadeiro propósito.

Algumas falas de Cristo, assim como alguns diálogos entre Cristo e Nossa Senhora dão uma ideia de religião como algo mais simples e agradável, tirando um pouco todo o

pendor solene, formal e até penoso que muitas vezes nos é imposta. Cristo também acusa o diabo de ser meio espírita, quando diz a João Grilo que ele tem a “mania de ser mágico”. A ideia de uma relação íntima e direta entre Deus e os homens parece estar na base do sentido religioso da peça.

Por outro lado, um aspeto que nos encaminha para este sentido diz respeito à compreensão das faltas humanas por parte de Nossa Senhora, a qual, por ter sido uma mulher que veio do povo, as entende e para as mesmas pede a compaixão divina. Nas suas falas, a figura de Nossa Senhora defende até aqueles que praticaram os atos mais vergonhosos da trama, pois “...é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem.” Noutra fala, diz ainda: “A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Levados pelo medo, os homens terminam por fazer o que não presta, quase sem querer”.

O diabo - por nunca ter sido homem - não entende o que é o medo. Então, cada personagem assume o papel de porta-voz dos homens, representando o medo da fome, do sofrimento, da morte, da pobreza e da solidão.

Em conclusão, e vindo ao encontro dos objetivos deste trabalho, o texto original e a adaptação do Teatrazo mostram que, a partir de uma situação local, regional é possível criar um quadro com significado universal. A peça pretende mostrar de forma clara, alguns aspetos representativos da condição humana: fraquezas, misérias e também os seus motivos de conforto e fé.

Apresento, abaixo, alguns trechos dos textos originais das histórias populares do nordeste que serviram de base para Suassuna escrever o Auto da Compadecida. Alguns trechos - e até falas – também estão contidos na peça.

O Castigo da Soberba, auto popular, anónimo, do romanceiro nordestino

O DIABO

Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!

MARIA

Meu filho perdoe esta alma,

Tenha dela compaixão

Não se perdoando esta alma,

Faz-se é dar mais gosto ao cão:

Por isto absolva ela,

Lançai a vossa bênção.

JESUS

Pois minha mãe leve a alma,

Leve em sua proteção,
Diga às outras que recebam,
Façam com ela união.
Fica feito o seu pedido,
Dou a ela a salvação.

O Enterro do Cachorro, romance popular anónimo do Nordeste.

Mandou chamar o vigário:
Pronto! - o vigário chegou.
- Às ordens, Sua Excelência!
O Bispo lhe perguntou:
Então, que cachorro foi que o reverendo enterrou?
- Foi um cachorro importante,
Animal de inteligência:
Ele, antes de morrer,
Deixou a Vossa Excelência
Dois contos de réis em ouro.
Se eu errei, tenha paciência.
- Não errou não, meu vigário,
Você é um bom pastor.
Desculpe eu incomodá-lo,
A culpa é do portador!
Um cachorro como esse,
Se vê que é merecedor!

História do Cavalo que Defecava Dinheiro, romance popular anónimo do Nordeste

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém

Para não ser censurado:
No fiofó do cavalo
Fez o dinheiro guardado.
Disse o pobre: - “Ele está magro”,
Só tem o osso e o couro,
Porém, tratando-se dele,
Meu cavalo é um tesouro.
Basta dizer que defeca
Níquel, prata, cobre e ouro.

2- Adaptação

2.1 Adaptação do Texto de Português do Brasil para Português de Portugal

Neste caso específico, o texto original é brasileiro, por isso o primeiro passo foi mudar o português do Brasil para o discurso falado em Portugal, sem alterações ou cortes.

Entreguei o texto original a Manuela Martins, do Teatraço, que transcreveu a peça, alterando os tempos e conjugações verbais e a construção de frases, quando necessário, sempre com a preocupação de manter a ideia implícita em cada frase.

Quando se trata de comédia, e é esse o caso, existe a tentação por parte de quem estiver a fazer a transcrição de acrescentar uma coisa aqui ou ali, na tentativa tornar a situação mais cómica. Já tive esta experiência no Teatraço com dois textos anteriores - “Precisa-se de Um Cadáver” e “Sótão dos Fantasma”, ambos adaptações de textos brasileiros.

Aqui o trabalho conjunto foi fundamental. Sempre que surgia alguma dúvida em relação ao significado de alguma palavra, eu era contactado e, em muitos casos, pedia para deixar a palavra original. Depois, em conjunto, nos ensaios, procurava a palavra ou expressão que pudesse substituir a original, de modo a transmitir a ideia mais próxima.

Por se tratar de um português falado no Brasil e ainda por cima, regionalizado, neste caso com o português falado no nordeste brasileiro, muitas palavras tinham um significado muito diferente, até mesmo para um brasileiro. Por exemplo, no original Chicó diz: “Qual o ponto fraco do patrão, a besteira?”. No nordeste, besteira ou bestagem significa burrice ou idiotice pois é uma palavra que vem de besta, de animal. É comum no nordeste expressões como: “Ele está com bestagem” ou “Deu-lhe a besteira”, significando que a pessoa em questão tem a doença da besta, ou seja, a burrice; enquanto que aqui besteira significa algo sem importância ou coisa banal.

Na nossa versão ficou: “Qual é o ponto fraco do patrão, a estupidez?”. Assim, o sentido original foi mantido e com comicidade graça.

Outro exemplo é a palavra “fedendo muito”, usual no Brasil. Foi substituída por “tresandando”.

E ainda “prefeitura” que foi substituída por “junta de freguesia”. Aqui, a opção de usar a Junta de Freguesia e não a Câmara municipal, deveu-se ao facto de, no Brasil, as reclamações, como esta da peça, serem realizadas na Prefeitura e aqui serem-no na Junta e não na Câmara. Não existem juntas de freguesia no Brasil. Em cidades grandes existem sub-prefeituras.

A palavra “molecagem”, no original, usada na frase: “Vamos acabar com essa molecagem” ficou assim : “Vamos acabar com a balbúrdia”.

“Deixa de chicana João” - A palavra chicana, usual no nordeste brasileiro, significa artimanhas, golpes. Na nossa versão ficou: “Deixa-te de truques João”.

Pesquisa de Expressões Idiomáticas Adequadas às Situações da Peça

O mesmo se aplica ao uso de expressões idiomáticas, que têm um significado específico dentro do contexto original. Na Adaptação, procurámos expressões que tivessem um significado semelhante, sem perder a intenção.

Assim, por exemplo:

“...botava uns olhos compridos..” ficou “...não tirava os olhos...”

“...deixar para os urubus...” . Urubu é uma ave de penas pretas que se alimenta de carne apodrecida, muito comum no Brasil. Essa expressão significa “Deixar apodrecer”. Na nossa versão foi substituída por “...ser comida pelos bichos...”.

“...um canalhinha amarelo..” . No nordeste brasileiro é comum chamar de *amarelo* um homem que se considera inferior ou sem eira nem beira. Aqui ficou como um “.. patife, safado...”

“..deixe de chamego que xilique comigo não pega...” . Esta expressão é usada para o bispo quando ele finge o desmaio. Aqui, ficou: “...deixe de fanicos, que fanicos comigo não pegam...” .

“...passo o ferro na tábua do queixo...” . Significa matar, cortando a garganta. Ficou “ .. degolo, decapito...”

“...não manguê não João...” . Mangar é o mesmo que gozar. Ficou “.... não gozes João...”.

“... o cabra da peste...” . Significo o maldito, o desgraçado. Na peça ficou “... o maldito.”

Mudança de Nomes, Género e Música

Durante o processo de adaptação, alguns nomes das personagens originais foram mudados por motivos diferentes. Passo a explicar essas mudanças e o propósito que as motivaram.

A começar pelo nome da peça. “Auto da Compadecida” no original, transformou-se em “Auto do Bom Despacho” na versão do Teatraço. Esta mudança teve a ver principalmente com a identificação local e com o fácil reconhecimento do nome da Santa. No Brasil e em especial no nordeste brasileiro, onde se passa a trama original, Nossa Senhora, mãe de Jesus, é conhecida como a Compadecida.

Aqui, em Portugal, essa denominação não é utilizada, pelo menos no que diz respeito à identificação de Nossa Senhora. Portanto, optei por procurar um dos vários nomes que Nossa Senhora recebe, mais especificamente um nome que correspondesse a uma Santa que fosse reconhecida no concelho de Tabuaço.

Entre os vários nomes pesquisados, encontrámos uma que nos despertou especial atenção. Na Aldeia de Sendim, há uma capela erguida em homenagem à Nossa Senhora do Bom Despacho. O termo “bom despacho”, facilmente associado com parto ou morte, era bem apropriado no contexto da peça, uma vez que, nesta, a maioria das personagens morrem. Porém, numa pesquisa mais profunda, descobri que o termo “bom despacho” associado a Nossa Senhora respeita a uma ação parecida com um ato administrativo, onde a santa concede os pedidos que os crentes lhe fazem, despachando-os, independentemente do tipo da situação de sofrimento que os motivou.

A Senhora do Bom Despacho atende os pedidos de todos os que a ela se dirigem e é sempre louvada pela sua misericórdia. Sobre ela, o Padre Luís de Oliveira Alvim, pároco de S. Miguel de Barreiros entre 1729 e 1747, escreveu nos estatutos da Confraria da Nossa Senhora do Bom Despacho:

... he Maria sol que sem attender a merecimento, ilumina com seos resplandores assim a justos como a peccadores.

Ainda sobre essa designação, o mesmo padre relata que, quando Maria é retratada com uma vara na mão, trata-se da Nossa Senhora do Bom Despacho, pois a vara serve para que ela administre os despachos dos homens:

... Maria ministra do homem: Muitas mas sam as figuras ou retratos que os escriptores com o fino pinsel de sua penna retratarem a Maria Santíssima, porém entre todos os retratos miraculosos o mais singular e prodigioso foi o da vara, na qual Isayas a

retratou (...) por nessa se figurar Maria com o soberano título de Bom Despacho, pois se a vara he insígnia de ministro, na qual apenas pegando com ella administra os despachos dos homens, assim Maria Santíssima, apenas pegou da vara (...), logo se constituiu ministra do homem e floreceo com bons despachos para as creaturas (...)

Outro nome alterado foi o do bandido que assalta cidade e o do seu ajudante. No original, o bandido chamava-se Severino do Aracaju. Severino é um nome comum do nordeste brasileiro e Aracaju é a capital do estado de Sergipe, terra de onde provavelmente vinha Severino. O ajudante não tinha um nome, era designado como Cangaceiro. Na peça, Severino e seu ajudante eram cangaceiros, bandidos típicos do nordeste brasileiro que durante décadas assaltaram cidades e lugarejos do interior, roubando e matando pessoas. Depois dos roubos, fugiam para o sertão e aí se refugiavam, até praticarem novo assalto.

Quando fiz a adaptação, optei não apenas por mudar o nome das personagens, mas sim procurar manter o *leit motif* do autor no que dizia respeito à ideia de que a presença dessas personagens transmite. Por conseguinte, optei por pesquisar figuras que tivessem tido um impacto semelhante e transmitissem a mesma ideia que os cangaceiros transmitem ao povo brasileiro.

Encontrámos, na tradição oral local, duas figuras, Cavalaria e Traquina que, nos anos 30 e 40 do século passado, ficaram conhecidos na região do Alto D'Ouro por roubos praticados em vilas e aldeias da região, cometendo alguns assassinatos, durante os mesmos. Aproveitavam-se do isolamento das aldeias e vilas e da dificuldade de deslocação entre elas por parte da polícia e, noutras, da ausência de qualquer força policial, para livremente, dominarem e roubar em aldeias inteiras, por vezes permanecendo nelas durante dias.

Aproveitei-me dessas figuras e também algo das histórias que os mais velhos contavam sobre os seus atos e usei-os como sendo os bandidos da nossa versão. Assim, Severino do Aracaju tornou-se Cavalaria e o cangaceiro, seu ajudante, tornou-se Traquina.

Outro nome alterado foi o do santo de devoção do bandido. Aquele que segundo João Grilo teria abençoado a gaita de beijos que ressuscitava os mortos.

No original, Severino era devoto de Padre Cícero, um padre a quem eram atribuídos milagres em Juazeiro do Norte, no estado do Ceará e que, depois de sua morte, em 1923, fora considerado um santo por grande parte da população nordestina. Hoje, Juazeiro do Norte é um ponto de romaria para os devotos de Padre Cícero, que veio a ser canonizado pela igreja católica apostólica brasileira em 1973. (informação colhida do *site* sobre a vida de Padre Cícero)

Para a nossa versão, escolhi os pastorinhos de Fátima, Francisco e Jacinta para serem os alvos de devoção do Cavalaria. Os pastorinhos, assim como Padre Cícero, não são santos, mas têm um reconhecimento popular como tal. São-lhes atribuídos milagres e

são facilmente identificados pelo público, tal como o padre Cícero para o público brasileiro.

Optei também por mudar o nome do padre que na versão original se chamava Padre João. Na versão do Teatraço chamou-se-lhe Padre Luís. Esta mudança foi uma homenagem a um padre da aldeia de Barcos, chamado Luís, que, pela sua personalidade forte e irreverente, se tornou conhecido em todo o concelho. Além de ser possuidor de um grande sentido de humor e de uma inteligência acutilante, é uma figura facilmente reconhecida pelo público local. Basta João Grilo e Chicó chamarem pelo “Padre Luís” à porta da igreja, que mesmo antes de sua entrada em cena, o público já se ri, identificando o nome do padre local.

Gostaria de acrescentar que o citado Padre Luís viu a peça e riu-se muito. Sentiu-se grato pela homenagem, apesar de o padre Luís da peça ser uma caricatura, um padre corrupto e de a peça ter uma forte crítica às figuras humanas que representavam a igreja católica. Tão reconhecido ficou com o trabalho que o Teatraço fez em Tabuaço que, depois de a ter visto, nos ofereceu um espaço seu para servir de sede à nossa Associação, onde hoje temos o nosso depósito de cenários e figurinos. É também o local onde nos juntamos para reuniões e estudo de texto.

O nome da vila onde se desenvolve a trama também foi mudado. Chamava-se Taperoá, no texto original. Na nossa versão, a vila chama-se Pé na Cova. Escolhi este nome por se tratar de um nome engraçado, caricato e que nos remete ao que acontece em cena com muitas mortes e com uma cova, a de João Grilo, a aparecer em cena. Também a expressão “pé na cova” é muito comum. Quando, coloquialmente, se quer dizer que uma pessoa está prestes a morrer diz-se: “Aquele já está com o pé na cova”.

O cão da mulher do padeiro que era macho no texto original tornou-se fêmea na nossa versão e deu-se-lhe o nome de “Estelina”. Este nome foi uma brincadeira com uma das atrizes do grupo, que era para ter este nome de batismo e depois acabou por se chamar Manuela. Esta atriz ri-se disso e como não gosta muito de Manuela diz sempre: “Pelo menos não chamei Estelina”.

O Major António Morais no texto original tinha um filho. Aqui, optámos por ser uma filha de nome Rosa, ou Rosita, como se lhe refere o pai. Esta opção deu-se porque a adaptação que fiz foi baseada na peça de teatro de Suassuna e na versão do filme “O Auto da Compadecida”, do realizador Guel Arrais de 2000. Nesta versão para o cinema, a personagem Rosita existia e apaixonava-se por Chicó. Também numa versão para cinema de 1987, chamada “Os Trapalhões no Auto da Compadecida”, o Major tinha uma filha que aparecia na trama.

A nossa intenção, no início dos ensaios, era ir incorporando na peça a personagem Rosita. Porém a atriz que faria esse papel entrou para a universidade e teve de deixar Tabuaço, não conseguindo mais ir aos ensaios. Portanto, criar cenas para esta personagem deixou de fazer sentido. Mesmo assim, mantive a personagem como filha. Uma vez que o animal da mulher do padeiro era uma cadela, o Major teria que ter uma

filha, para fazer sentido o equívoco do padre, induzido por João Grilo: a cadela com a filha de António Moraes.

A personagem Júlia Beata também é nova. A personagem do Sacristão deu lugar à de uma beata.

Na região, a figura da beata que tem as chaves da igreja e é responsável pela manutenção, limpeza e organização da igreja é muito mais comum que a do sacristão.

Lembro-me que no meu primeiro ano aqui em Portugal, em 1993, em Trás-os-Montes, fui a uma missa de sétimo dia do pai de uma atriz que trabalhava comigo no grupo Almacave de Lamego. A missa foi em São Mamede de Ribatua, no concelho de Alijó. Cheguei um pouco antes do horário da missa e, na verdade, fui o primeiro a chegar. A igreja era pequena, com meia dúzia de bancos de cada lado. Sentei-me no primeiro banco e fiquei a apreciar a igreja. Então, uma mulher de certa idade, vestida de preto, vinda de trás do altar veio ter comigo e disse que não me podia sentar ali. Levantei-me e fui sentar-me no banco de trás. Ela olhou para mim, com um olhar sério de reprovação e fez um sinal negativo com o dedo. Sem entender o que se passava, preferi ficar em pé, no fundo da igreja para não a provocar.

De repente, começaram a chegar outras senhoras, também de preto. A primeira, que parecia líder delas todas, ia-lhes entregando almofadas e posicionava-as nos bancos da frente da igreja, sempre com um ar inquisitorial, pronta a atacar quem cometesse o menor deslize.

Chegaram os familiares do morto, a minha amiga, e outras pessoas.

No decorrer da missa percebi que as almofadas serviam para as senhoras ajoelharem quando fosse preciso e que aquela senhora era a responsável por ajudar o padre durante a missa. A minha amiga, Lúcia, explicou-me depois que aqueles lugares eram sempre daquelas mesmas senhoras. Estas iam a todas as missas da igreja e sentavam-se sempre naqueles lugares cativos. A primeira era a beata que cuidava da igreja e era quem determinava onde elas se sentavam. Aquela figura ficou-me gravada na memória. Não sou muito frequentador de missas, mas aprendi a identificar essas beatas, as líderes, transmontanas, neste caso.

Nessa adaptação, tive a oportunidade de colocar em cena essa figura que achei engraçada e cómica na altura, e que, dentro dos seus “domínios” parecia um general a defender as posições de seus soldados, acreditando que assim é que devia ser feito porque ela assim o determinara - sempre em nome de Deus, claro.

Outra mudança que teve de ser feita teve que ver com a música que João Grilo canta fora de cena quando vem do enterro da cadela. No texto original, ele canta uma canção do cancionero popular nordestino que fala sobre um cangaceiro famoso, Lampião e sua companheira Maria Bonita:

Lampião e Maria Bonita.

Pensava que nunca morria:

Morreu à boca da noite,

Maria Bonita ao romper do dia.

Para substituí-la, incumbi a atriz que representa João Grilo de encontrar uma canção antiga, popular, cantada na região. O seu avô, José, de 90 anos, ensinara-lhe uma cantiga da sua mocidade que se encaixou na perfeição para o propósito:

Ai que rua tão ao cimo

Para mim que sou rapaz

Os olhos vão adiante

E o cooooooooooooooração fica atrás....

As histórias que Chicó conta que lhe deram a fama de mentiroso e maluco, também foram mudadas. A do cavalo que era santo foi encurtada, sem tirar o sentido da mesma e os lugares e referências que eram do nordeste foram mudados para lugares e referências da região de Tabuaço. No original Chicó começa a correr atrás do boi na ribeira do Taperoá, na Paraíba e dizia que, quando deu conta estava em Própria no Sergipe. Então João Grilo perguntava como ele tinha atravessado o Rio São Francisco que passa entre estes dois estados do nordeste brasileiro. Na versão do Teatraço ele começa a correr na serra das Meadas e, quando se dá conta, está na serra do Marão. João, então, pergunta como ele atravessou o rio D'Ouro pois entre as duas serras está o rio.

A outra história que ele conta é a do fantasma de cão. Ele deixara cair uma moeda na passagem do Riacho de Cosme Pinto, que é uma referência geográfica local. Na nossa versão, mudámos para passagem do Ribeiro da Môa, que é um lugar em Tabuaço que antigamente diziam ser assombrado.

Acrescentei algumas frases referentes ao bandido Cavalaria, antes de sua entrada, destacando a altura do mesmo. A beata Julia diz : “*Um bandido, um ladrão, um assassino, um homem horrível. E ainda por cima, dizem que ele é enorme...!*”. João Grilo complementa: “*É, é! Ouvei dizer que é um gigante!*”. Esse acréscimo deve-se a uma brincadeira que fiz porque a atriz que representa o Cavalaria tem uma estatura baixa. Decidi fazer a sua entrada em cima de degraus, com rodas e coberta com um manto. À primeira vista, parece enorme. Depois desce dos degraus e todos veem que o Cavalaria é baixo e João Grilo brinca com isso.

2.2 - Criação de Novas Personagens e Eliminação de Outras

Coloquei duas crianças no cortejo fúnebre da cadela e depois como anjos, na cena do julgamento. Existe uma fala onde o padeiro pergunta à mulher sobre o acompanhamento do enterro à qual João Grilo responde, “Eu e o Chicó, o senhor e sua mulher, já dá um bom acompanhamento, não dá?”. No original, ela respondia que sim. Eu sempre achei que não e resolvi aumentar o cortejo.

No quadro do julgamento, com Cristo no alto, a santa ali do lado, de todas as vezes que li o texto, vinha-me à cabeça um altar barroco. Então, aproveitei as crianças e compus o quadro religioso, com os anjos barrocos ao pé dos santos.

Assim como criei os anjos e as crianças que acompanham o enterro da cadela, eliminei duas personagens do texto original.

A primeira foi a do palhaço que era o narrador da história. O próprio Suassuna sempre descreveu a sua escrita para teatro como estando mais próxima dos espetáculos de circo e da tradição popular.

No texto original, um palhaço abre a peça, com todo elenco ao seu redor, numa espécie de comemoração, declamando e cantando num estilo de rima ou de “literatura de cordel” (estilo típico do nordeste brasileiro que se caracteriza por contar histórias em rimas interligadas), a história do que se vai passar no “Auto da compadecida”. Este palhaço volta no intervalo de cada ato e no final para encerrar a história.

A presença deste palhaço vem evocar uma figura típica, muito presente nos espetáculos com estilo mambembe (itinerante), muito próximos do circo, mas sem a grande tenda, que algumas pequenas companhias, ou grupos, faziam pelo interior do Brasil, nas primeiras décadas do século XX e nalgumas regiões, até aos anos 80. Hoje, este tipo de teatro existe, com uma roupagem mais moderna, mas com os princípios fiéis à matriz que os inspiraram.

Um exemplo disso é o grupo Galpão, de Belo Horizonte, Minas Gerais, típico grupo de teatro de rua que usa a estética circense nas suas montagens. A mais famosa foi a montagem de Romeu e Julieta, onde apenas com uma carrinha e um estrado de madeira, por cima dela, chegam a um espaço aberto e montam seu espectáculo.

A adaptação deste clássico de Shakespeare, levou o Galpão a ser convidado, em 2000, a apresentar-se no Globe Theatre, em Londres, regressando em 2012, com o mesmo espectáculo. (*site oficial do Grupo Galpão*)

Portanto, esta linguagem faz parte da ideia de espectáculo popular entre as pessoas, principalmente de cidades do interior do Brasil e, neste caso, o nordeste brasileiro não é exceção.

Na minha infância, passada numa pequena cidade do interior do estado de São Paulo, com cerca de 5000 mil habitantes, convivi de perto com esse tipo de representação. Uma vez por ano, chegava à cidade o chamado “Circo-Teatro Virgínia Flores”. Era um circo, com uma tenda grande, porém sem picadeiro. Tinha um palco onde, de sexta a domingo, eram representadas peças de teatro, dramas e comédias, sempre com um palhaço em cena, como uma das personagens. Era o único que falava com a plateia, muitas vezes narrando a história. Via fascinado todos os espetáculos e por duas vezes fiz parte deles. Precisavam de uma criança para uma peça específica e, como era hábito recrutarem moradores locais para completar o elenco, como eu não me descolava deles, chamaram-me. Assim, essa forma de contar ou encenar o “Auto da Compadecida”, faz sentido no universo brasileiro.

Mas em Tabuaço e mesmo na região, o circo é identificado sempre com números de picadeiro, animais e acrobatas. Não com teatro. Portanto, optei por não usar esta personagem, mas por outro lado mantive uma proximidade física dos atores com o público, através das entradas pela plateia e da abordagem direta feita aos espectadores.

João Grilo, quando entra pela plateia a falar com Chicó aponta algumas pessoas do público que supostamente falaram que Chicó é mentiroso por inventar as suas histórias.

Os que morreram, também, quando entram pela plateia, falam com a audiência, perguntando se também estão mortos, achando-os pálidos e pedindo os seus lugares para se sentarem.

Esta quebra de barreira entre o palco e a plateia está muito presente nas nossas montagens. É uma linguagem que procura aproximar quem assiste de quem representa, convidando-os à participação no espetáculo.

Algumas falas de João Grilo também são diretamente dirigidas ao público, como quando diz: “Se a estupidez fosse o mal das pessoas daqui ...” a apontar para uns e outros, na plateia. E ainda quando partilha com o público a história inventada do testamento ou a armação do gato que ‘descome’ dinheiro e quando conta a sua mágoa com os patrões por o deixarem doente na cama.

Outra personagem suprimido do texto original foi o demónio. Na verdade, o demónio do Auto da Compadecida era um ser que servia o verdadeiro diabo, chamado Encourado.

Esta figura, o encourado, é uma figura típica do nordeste brasileiro e representa o esteriótipo do mal. Este é o Diabo que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem moreno, grotesco e rude que se veste como um vaqueiro, com vestes de couro castanhas, luvas também de couro e rebenque (chicote de montaria rústico) na mão.

Na nossa versão os dois, demónio e encourado, foram fundidos numa única personagem e trajada segundo a imaginação popular, de acordo com a ideia que as pessoas da região fazem da aparência do demónio.

Durante o processo de adaptação, foram criadas cenas para que a história se desenvolvesse melhor, dentro da nossa concepção. Assim como algumas foram retiradas. Em consequência disso, também entraram falas e saíram outras.

Entre as novas cenas, além das que já citei, como as da entrada dos atores pela plateia ou a do diálogo dos mortos antes de irem a julgamento, destaco as de Chicó, com a cortina fechada, quando da morte de João Grilo, ou junto do frade, trazendo numa rede o suposto corpo de João até a cova. A saída de Grilo da cena do julgamento pelo alçapão do palco e depois o regresso da cova pelo mesmo alçapão também foram criadas, aproveitando os recursos do palco e também criando um momento de ilusão, de magia aparente, dentro das características de simplicidade que a montagem pede.

As cenas suprimidas foram as relacionadas com a presença do palhaço e algumas relacionadas com as falas do Chicó, onde ele contava uma outra história muito localizada no nordeste brasileiro e que não alterava a estrutura da trama.

As novas falas e a adaptação da linguagem do português do Brasil para o falado em Portugal, no intuito de as tornar próximas da realidade portuguesa e transmontana, já foram citadas anteriormente. Destaco, também, algumas específicas, como: “Eu descendo do Conde de Arcos, gente que veio nas caravelas”, transformou-se em “...gente que foi nas caravelas”. No Brasil, no nordeste principalmente, as famílias mais poderosas gostam de puxar pelos seus galões, citando a origem portuguesa do seu nome. Aqui, como a história se passa deste lado do Atlântico, mudei apenas o verbo, pois nobres que foram nas caravelas também denotam importância e notoriedade para alguns.

O padre Luís também se desculpa com o Major chamando-se a si próprio, no texto original, “um pobre padre sem instrução”. Optei por que dissesse, em alternativa: “Queira desculpar um pobre padre, já com idade avançada”. Na verdade os padres são indivíduos instruídos e achei ser mais coerente, dentro da nossa realidade, apontar para este atributo.

3- Montagem

3.1- Definir Atores e Distribuir Papéis

Na distribuição dos papéis, começo por ver quem está disponível entre os membros do Teatrão. Alguns membros do grupo, por motivos pessoais, profissionais, ou por estarem a estudar fora, não estão disponíveis para participar desta montagem específica. Mas garantem a participação nas peças anteriores em que participavam, mantendo assim vivas as nossas outras montagens.

Alguns também se ofereceram para serem substitutos, não assumindo um papel específico, mas fazendo substituições quando um ou outro elemento não pudesse estar disponível, em determinada data. Procuro sempre encontrar papéis para todos os membros que estejam disponíveis.

No caso do Auto do Bom Despacho, tinha inicialmente 16 atores, sendo que dois deles pediram para fazer substituições, quando necessário. Portanto, procurei adaptar a história para 14 atores.

Dentro deste panorama, começo a fazer a adaptação, como faço com todos os textos que levamos à cena, pensando em cada um dos atores que tenho no grupo. Não escalo o ator pensando na personagem e sim, procuro fazer a personagem aproximar-se das características do ator que tenho disponível, mantendo-me fiel às funções de cada personagem dentro da trama.

Em cada encenação, procuro avançar na exigência e no desafio que lanço a cada um individualmente e ao grupo, enquanto coletivo. Para que isso se proceda sem grandes desarmonias, é preciso conhecer as pessoas do grupo, os seus limites, capacidades, ambições e, principalmente, a sua reação perante novas desafios.

Um dos meus objetivos iniciais com a formação do Teatraço foi o de tentar fazer com que eles se divertissem. Só assim, com este espírito de diversão, conseguiriam divertir os outros. Não posso exigir para além da conta, para não correr o risco de estar a transformar um momento de diversão num momento de pressão. O equilíbrio entre a exigência e o respeito pelo tempo de crescimento de cada um pareceu-me constituir o melhor caminho para fazer com que o grupo alcançasse um bom resultado final. O reconhecimento do mesmo por parte da população de Tabuaço serve principalmente de incentivo para que os elementos do grupo queiram crescer cada vez mais e fazer coisas diferentes, encarando a exigência como um estímulo e não como uma crítica.

Na distribuição dos papéis para esta peça, procurei lançar desafios diferentes para cada um dos atores. Como nas outras montagens, o número de mulheres é maior que o dos homens, desempenham papéis masculinos.

Comecei por definir o protagonista, João Grilo, que devia ser o elemento com maior à vontade em cena. O problema surge pelo facto de este elemento do Teatraço não ter correspondência física com a personagem.

João Grilo diz em toda a peça que passa fome e, de todas as vezes que vi o Auto da Compadecida, ele era representado por atores franzinos, e baixos. O elemento do grupo com maior desenvoltura tem um físico avantajado, forte e grande.

Optei então por trabalhar, junto da atriz que escolhi para fazer o João Grilo, características que minimizassem essa diferença. Reforçando outros lados da personagem, levando a audiência a reparar menos nesse aspeto físico.

Assim, trabalhei insistentemente a voz de João Grilo, de modo a que emitisse um som roufenho e anasalado. Também o andar, a postura física e os movimentos ágeis foram direcionados para transmitir jovialidade e leveza à personagem. Desenvolvemos também um tique, o de colar macacos do nariz na roupa das outras personagens, nalguns momentos da peça, conferindo um ar mais infantil e traquina ao João.

Quanto ao Chicó, a atriz que escolhi para o representar sente-se mais à vontade num registo mais físico e exagerado, mas aqui era necessária mais contenção, uma vez que ele era tido como um contador de histórias, medroso e dado a filosofar. O que fiz na adaptação foi cortar algum texto mais maçudo e filosófico que existia no original e substituí-lo por intenções físicas, como a de tentar esconder-se atrás de si mesmo, escapulir-se sem ser visto, contrapondo com movimentos rápidos e de correria que a atriz faz bem. Esse mesmo contraste foi procurado na voz, mais calma e lenta, ao contar as suas histórias ou a filosofar sobre a morte; e mais rápida, quando estava com medo e aflito. Com equilíbrio, esse contraste vocal, permitiu à personagem ganhar comicidade e construir situações que levassem a risos no público, como por exemplo quando diz: “Ele de cavalo tem tudo, mas de santo não tem nada” ou “ Dá o tiro na cabeça da tua mãe que foi quem te pariu”.

Com a atriz que escolhi para fazer de Padre Luís, trabalhei o andar, com passos curtos, caminhando com um pequeno desvio para um dos lados, posicionando-o em cena quase sempre desalinhado com as demais personagens, dando-lhe um ar um pouco distraído e deslocado. A pronúncia com exageros nos ‘s’, típica dos membros do clero. O movimento da cabeça também foi trabalhado de modo a estar sempre um pouco torta. A peruca era desarrumada, grisalha, compondo uma figura cuja intenção era transmitir a ideia de ser pouco convicta e facilmente influenciável e de ter perdido algumas faculdades com o avançar da idade.

Quanto ao ator que representou o major António Moraes, era o seu primeiro trabalho no grupo. Aproveitei a sua estatura e compus um boneco cuja rigidez física causasse medo, carregando um chicote de montaria, símbolo de poder, na mão e com passos largos e seguros. Porém, aproveitando uma característica da sua voz, trabalhei o exagero ao pronunciar algumas palavras que o levavam a subir, involuntariamente a um tom mais agudo, dando uma certa fragilidade cômica a esta personagem, em contraste com a construção física ameaçadora.

No caso da mulher do padeiro, o seu lado adúltero e mesquinho, levaram-me a criar com a atriz um boneco que mostrasse uma certa sensualidade, com o colo à mostra, mas com um penteado um tanto caricato, passando a ideia de alguém desenvolvido para algumas coisas e menos inteligente para outras. O trabalho aqui foi para que não se deixasse cair no exagero da sedução e sim na alternativa à mesma. Pedi-lhe que tivesse um andar sensual, mas que às vezes fizesse um ar atabalhado, pois ela cai facilmente na história do gato que ‘descome’ dinheiro inventada pelo João Grilo. Neste campo, o penteado ajudou muito.

Com o ator que representou o padeiro, fomos buscar uma farda que os padeiros usam, o que já dá um ar engraçado. Associei um trabalho de rapidez de resposta quase atropelando a fala da mulher, uma vez que uma das características que o texto nos dá tem a ver com o facto de ele passar a vida a repetir o que esta diz, por vezes entendendo mal e repetindo o que ela dissera, com erros. O andar arrastado, em conjunto com o resto, transmite uma ideia de pessoa lenta e pouco inteligente, pois todos sabem que a mulher o engana, menos ele.

À atriz que representa o Bispo pedi altivez no andar e eloquência na fala. Trabalhámos muito o físico da personagem, pois o fato de ser mulher a fazer de homem poderia conferir rigidez excessiva.

Quanto à personagem da beata, pedi que a atriz fosse a muitas missas, em diferentes, aldeias e observasse a postura das beatas de serviço. Depois, retivemos algumas características que interessavam, como o arrastar dos sapatos, a facilidade em cair e também o avançar e recuar na voz, por vezes, mais segura com os supostamente inferiores e mais temerosa para com os mais superiores.

Ao ator que fez o frei, connosco desde a primeira peça, pediu um papel menor nesta montagem por estar fisicamente adoentado, já há algum tempo. Trabalhámos apenas o lado puro e tranquilo que tinha de passar. Para esta personagem temos um ator substituto.

Com a atriz que representa o Cavalaria, usámos a sua estatura baixa para tornar o bandido mais engraçado. O andar e a postura foram muito trabalhados para que, apesar da altura, conseguisse dar um ar de bandido dominador a empunhar uma arma.

Também com a atriz que desempenha o Traquina, ajudante do Cavalaria, o desafio trabalhado foi mais físico. Trabalhámos o andar com as pernas abertas, o que para a atriz foi mais difícil. Na voz, procurei potencializar uma forma agressiva que surgia, ocasionalmente, quando falava. Essa *nuance* agressiva deu ao Traquina a personalidade que precisava e a personagem nasceu aí.

O ator que representou o Cristo negro teve maior dificuldade nos tempos de fala. Teve de mudar a métrica na construção das frases e trabalhar a respiração nos momentos certos, para conseguir deixar claras as ideias que tinha de passar. Cristo tinha grandes falas e era preciso clareza na voz e calma para as proferir. A articulação de cada palavra foi passada e repassada. Para o ator, esse foi o seu maior desafio.

Duas atrizes foram ensaiadas para fazer o papel de Nossa Senhora. Nos dois casos, trabalhámos muito a maneira maternal de falar. O desafio foi ensaiar duas jovens a ter uma voz sábia e tranquilizadora, com um toque de bom humor.

Quanto ao ator que faz o Diabo, foi o seu primeiro trabalho num palco, com falas. Conhecendo bem este elemento do grupo, optei por lhe dar uma referência cinematográfica para se inspirar nos movimentos e na cadência da fala. A personagem de Johnny Deep no filme “Piratas das Caraíbas” serviu de base para a construção do

nosso Diabo. Essa opção mostrou-se acertada pois, sendo o ator uma pessoa muito atenta, meticulosa, e um pouco obcecada em cumprir o que se combina, a necessidade de se manter próximo da personagem do filme, como lhe indiquei, manteve-o focado em cena, afastando a dispersão - também uma característica sua - e aproximando-o, assim, do Diabo que eu pretendia ter em cena.

3.2 - Ensaios

Em relação aos ensaios, a fórmula que uso com o grupo consiste em distribuir o texto, dar uma semana para todos lerem e a seguir marcar dois ensaios para discutirmos as personagens. Nesses ensaios, ouço o que cada um acha da sua e indico caminhos a seguir para chegarem àquilo que espero de cada um, na peça. A seguir, acerto com eles o andar, a voz, os gestos e começamos a definir o figurino provisório. Gosto sempre de ensaiar com um acessório, mesmo que provisório, para cada personagem.

Depois, o processo desenrola-se da seguinte maneira: no começo da semana, o grupo de reúne-se para memorizar as primeiras cenas. Às quintas e sextas, dias em que estou em Tabuaço, ensaiamos no auditório, já com as primeiras marcações das cenas que estão sabidas. Na semana seguinte, eles repetem sozinhos as cenas que marquei num dos dias em que não estou e, nos outros, memorizam outras cenas. Quinta e sexta, revejo o que marquei na semana anterior e avanço com marcação de cenas novas. Esse processo repete-se todas as semanas, até que todos saibam o texto com as respectivas marcações. Durante estas últimas, vou trabalhando o aperfeiçoamento individual de cada uma das personagens, insistindo nas orientações iniciais que dei, indicando pontos a serem trabalhados durante a semana, indicando os tempos dos diálogos, os gestos e maneiras próprias de cada um, conduzindo-os para o caminho que desejo seguir.

Mantenho-me fiel a esse caminho pois a visão daquilo que pretendo com o espetáculo é clara para mim. Não obstante, a maneira de seguir esse caminho é alterada muitas vezes, pois dependendo do que me trazem de volta. É comum com este grupo eu mudar algumas características iniciais das personagens, criando novas cenas ou falas, quando verifico que um caminho inicialmente traçado não resulta. Insisto até o limite de cada um. Quando vejo que deixa de ser produtor e que o resultado não interessa para os meus objetivos, arranjo maneira de resultar de outro modo, sem mudar as características da peça.

Os ensaios do Auto do Bom Despacho duraram cerca de quatro meses.

3.3 – Cenários

Na nossa versão, a trama ocorre primeiro no largo em frente à igreja de Pé-na-Cova. A seguir, o julgamento é feito num espaço dividido entre as forças de Cristo e do Diabo, com os acusados no meio. Por fim, o final passa-se num suposto cemitério.

A praça inicial é uma réplica pintada do largo da igreja de Tabuaço, com três saídas, uma para um quelho, do lado da igreja, outra para uma rua e outra para dentro da igreja.

No julgamento, o cenário vira e onde antes era a igreja passa a ser o trono de Cristo. Do lado oposto do palco, fica a cadeira do diabo e a entrada para o inferno. No meio, onde havia casas, passam a existir bancos para os acusados. A entrada do Quelho passa a ser a entrada para o purgatório e a onde anteriormente era a entrada da igreja passa a ser a entrada para o céu.

No final da peça, os tronos de Cristo e do Diabo são tapados e nos bancos dos acusados erguem-se estátuas tumulares típicas dos cemitérios, cobertas com um tecido transparente, lembrando um ambiente com névoa, meio turvo.

A inspiração para o cenário inicial, o largo da igreja de Tabuaço, deveu-se ao facto de apesar de não usarmos o nome da vila, querermos oferecer às pessoas a oportunidade de reconhecer o seu património ali desenhado, aproximando-se mais daquela realidade.

Na cena do julgamento pedi ao cenógrafo Bruno Silva que o altar de Cristo lembrasse um altar de igreja com tons de azul, que as paredes por trás dos acusados, fossem imagens de muralhas de castelos antigos e que o trono do diabo fosse uma espécie de caverna escura, com uma cadeira parecida com as da banda desenhada, puxando pelo lado imaginativo das pessoas a ideia que têm do lugar do Diabo.

Quanto à imagem final, inspirei-me numa visão de um cemitério antigo, na aldeia de Cambres, no caminho entre Régua e Lamego. Este cemitério encontra-se num alto em relação à estrada e está abandonado, mas mantém túmulos antigos, com capelas e estátuas de pedra.

3.4 – Figurinos

Em relação aos figurinos, já falei de alguns no decorrer do relatório, mas acrescento que foram inspirados nas roupas usados nos anos 50 na região de Tabuaço. A roupa do Diabo com sapatos de salto alto transparentes a simular os cascos, os chifres e a maquilhagem carregada foi inspirada na visão que os populares da região pudessem ter do Diabo. Os santos e os anjos foram inspirados em santos de altar.

3.5 - Banda Sonora e Iluminação

Para acompanhar este espetáculo, escolhi uma banda sonora composta por música popular tradicional portuguesa orquestrada, tendo como base o acordeão. Algumas personagens têm uma música escolhida para as suas entradas como o Major, o Padre, o Bispo, a Beata, a Mulher do Padeiro. Outras músicas reforçam uma situação, como é o caso da música de João Grilo, que na verdade funciona como prenúncio de suas artimanhas. Outras ainda criam ambiência, como a mais misteriosa, que aparece antes de o diabo se revelar, ou a celestial que toca antes da entrada de Cristo e de Nossa Senhora.

As músicas são sempre um auxiliar importante para contar a história nas minhas montagens. Por isso, importa fazer uma seleção cuidada. Como fio condutor suplementar, envolve mais as pessoas com o espetáculo, ajudando a despertar emoções e risos. Procuro abrir o canal auditivo dos espectadores desde o começo, ainda quando estão a entrar na sala, preparando-os de forma inconsciente para o tipo de espetáculo que irão ver.

As luzes, são outro aspeto importante na composição das peças, juntamente com o som, ambos também servindo de condutores.

No caso do auto do Bom Despacho, estamos condicionados às condições técnicas da sala, pois não podemos acrescentar varas ou canais de luz à estrutura já existente do auditório. Apesar desse facto, procurei dar mais ênfase à cena do julgamento, usando cores mais em azul e vermelho, passando pelo lilás, para definir a atmosfera do lado do céu e do inferno, nos antípodas, no palco, passando pelo espaço dos acusados no meio do mesmo.

Outro truque possível de fazer, foi o de colocar uma luz dentro do alçapão por onde sai João Grilo, no final da cena do julgamento, ajudando a criar a ilusão pretendida. Assim como o fumo que dá ambiente ao começo da cena do julgamento e depois à cena final.

4- Apresentação

Esta montagem tinha o objetivo de ser o projeto de tese do meu mestrado, portanto o calendário de apresentações foi feito um pouco em função disto. A estreia em julho de 2012, primeiro para a comunidade, em Tabuaço, serviu de teste para auscultar a reação e aceitação da população local, no que respeitava à identificação e proximidade para com a história adaptada.

A seguir - e como vem sendo hábito - tivemos de repetir algumas vezes em Tabuaço, a pedido da população.

Ao comprovar que a peça cumprira os objetivos traçados, no que respeitava à envolvimento e identificação da comunidade com o conteúdo e que a adaptação permitira que as pessoas acreditassem que a história se passava em Trás-os-Montes, sem vestígios da ambiência original da trama, o nordeste brasileiro, tive a certeza que este seria o objeto de estudo da minha tese.

Uma vez aceite a proposta, procurei então calendarizar apresentações que permitissem que o orientador e o júri assistissem à peça, no ambiente inspirador da formação do grupo. Faz parte do meu projeto de tese o envolvimento da comunidade e a relação que se desenvolve entre os membros do grupo e a comunidade local e isso só se vê e sente indo até lá. (Anexo págs. 66 e 67)

CONCLUSÃO

A elaboração deste projeto de tese é o corolário do esforço de anos de trabalho desenvolvidos à procura de uma linguagem e de uma estética que correspondessem as minhas convicções e ideias sobre teatro, público, texto para teatro, adaptação cênica, mecanismo cénico, sinais e símbolos teatrais e tudo mais que envolve a criação de um espetáculo.

Entre 2002 e 2005, desenvolvi um projeto chamado Montagem Teatral que tinha por objetivo trabalhar os grandes autores de teatro do panorama mundial por ciclos.

Durante quatro meses, um grupo de pessoas trabalhava os textos de determinado autor, explorando através de pesquisa, entendimento de texto, improvisações, trabalho corporal e vocal, as hipóteses que nos eram dadas por cada autor para nos aproximarmos o mais possível da sua obra, através do universo de suas peças.

Deste trabalho, surgia um espetáculo que era apresentado ao público durante um mês, no teatro. Assim, surgiu o “Ciclo Lorca”, com três tragédias do autor: Ierma, Bodas de Sangue e A Casa de Bernarda Alba, em 2002, no auditório Carlos Paredes. Depois, “Desejo”, inspirado na obra de Tennessee Williams, em 2002,, no Teatro Amelia Rey Colaço. A seguir “Macbeth” de Shakespeare no Teatro Ibérico em 2003. “O Avarento” e as “Preciosas Ridículas” em 2004, no Teatro Ibérico, no ciclo dedicado à Molière. E em 2005, trabalhando com Pirandelo, montei “Esta Noite Improvisa-se”, no auditório Carlos Paredes.

Este percurso permitiu-me explorar diferentes possibilidades de comunicação com o público, experimentando elementos e figuras de linguagem cénica diversas, na criação dos diferentes espetáculos.

Na posse dessas vivências, com erros e acertos, estava à procura de desafios onde pudesse explorar melhor tudo isso. Fui então apresentado, em Tabuaço, com um grupo de pessoas que se por um lado não possuíam formação artística, por outro, estavam abertos a receber ensinamentos e estímulos que permitissem, mesmo que de forma inconsciente, desenvolver um trabalho coletivo a procura de uma estética e de uma identidade teatral que os caracterizasse. Oportunidades como estas não se podem desperdiçar. E assim começamos o trabalho.

Faz parte do trabalho de ator, a capacidade de observar o mundo em seu redor e dele reter toda a informação que puder. Essa capacidade de observação é potencializada quando estamos num ambiente estranho. Assim aconteceu comigo, vinte anos atrás, quando vindo de outro país, fui viver numa comunidade trasmontana.

Movido pelo instinto de sobrevivência, observei a maneira de viver dessas pessoas, a sua forma de reagir às situações corriqueiras do dia-a-dia, a sua maneira de pensar, o que valorizavam, o que gostavam menos, os seus hábitos.

Esse conhecimento revelou-se uma vantagem grande no que diz respeito ao trabalho com o grupo, mas não os conhecia enquanto atores. Nos primeiros dias de trabalho, via o seu esforço em procurar corresponder ao que achavam que eu queria ver e não àquilo que os representava artisticamente - isso sim, interessante.

Apelei então para um ensinamento de Chekhov que diz que “ um artista que se esforça por expressar as suas convicções mais íntimas trata de aperfeiçoar os seus próprios instrumentos de expressão, a sua forma particular de arte. O mesmo deve ser dito do ator: o seu desejo irrefreável e o seu mais alto propósito só podem ser satisfeitos por meio da livre improvisação”.

Ao dar-lhes a oportunidade de livre expressão, através da improvisação, consegui perceber com que tipo de material artístico estava a trabalhar. Fiz então a ponte entre a forma de expressão dos atores do grupo e a construção das personagens dos textos que escolhia. Essa ponte transmitiu-lhes segurança e confiança.

O que aqui é apresentado é o somatório de anos de trabalho dentro e fora do palco, influenciados por muita coisa lida, vista, ouvida e vivida, com a vontade de um grupo de pessoas de Trás-os-Montes de mostrar a sua cultura, de ter uma voz, de reivindicar o seu espaço.

Um fator importante para que este projeto final conseguisse ser apresentado de forma completa, foi sem dúvida a disponibilidade da ida à Tabuaço do orientador e dos membros do júri. Com esta vivência, consegue-se chegar a uma reflexão mais completa sobre o trabalho com o Teatraço e sobre a influência desse trabalho na vida das pessoas envolvidas, membros do grupo e comunidade. Ao ver, em Tabuaço, o Auto do Bom Despacho a discussão sobre a forma e a linguagem utilizadas para chegar às pessoas, ao público local, ganha outra dimensão. Estando lá, foi possível observar melhor o processo de fidelização e formação de público feito pelo grupo, através da identificação cultural, da procura de formar um sentido crítico e estético e sobretudo de criar uma identidade teatral local.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*; Tradução de Catarina Mira – Lisboa: Edições 70, 2012
- ARTUR, Maria, *Confraria de Nossa Senhora do Bom Despacho*: Maia: <http://www.paroquiadamaia.net/viewshalom.php?id=3>, 2010 – Consulta em 02/03/2013
- CHEKHOV, Michael, *Para o Ator*; Tradução de Álvaro Cabral – Lisboa: Martins Fontes, 2003
- CORREIA, Alberto – *Tabuaço: Roteiro Turístico*, Tabuaço, ed. Câmara Municipal de Tabuaço, 2001
- COVILLE, Luiz Alberto, *Remediação no Cinema*- Monografia do Seminário da História do Espetáculo Mediático- Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012
- COVILLE, Luiz Alberto, *Como eu Ouço e Como eu Olho? E esse olhar e esse ouvir, para onde me conduz?*- Monografia do Seminário de Semiótica – Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012
- ECO, Umberto, *O signo teatral*; in: *Sobre os espelhos e outros Ensaios* - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989
- FEYDEAU, Georges, DESVALIERES, Maurice, *Hotel de Livre Câmbio*; Tradução de Moura Cabral – Lisboa: Biblioteca Nacional, 1911
- FREITAS, Luís de – *Tabuaço: Notas e Lendas*- Vila Nova de Famalicão, Tipografia Minerva, 1915
- HELBO, André, *L'adaptation Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1997
- LAWSON, John Howard, *Theory and technique of playwriting and screenwriting*- New York: Putnam's Sons, 1949
- MACHADO, Maria Clara; *Pluft, o Fantasminha e Outras Peças* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- MOLIÈRE, *As Preciosas Ridículas*; Tradução de Regina Guimarães – Lisboa: Cotovia, 1999.
- MONTEIRO, J. Gonçalves – *Tabuaço*, ed. Câmara Municipal de Tabuaço, 1991
- MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação* – Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

OSCAR, Henrique – *Criticas de Teatro* - Rio de Janeiro: Diário de Notícias do Rio de Janeiro, 1956

PARAFITA, A – *Antologia dos Contos Populares*, Vol. 1, Lisboa, Plátano Editora, 2001

PARAFITA, A – *Mitos do Imaginário do Douro: simbologia e pragmática*, in Revista Roga, Associação dos Amigos do Douro, Peso da Régua, 2006, pp. 48-51.

PARAFITA, Alexandre – *Património Imaterial do Douro: Narrações Orais, Contos, Lendas, Mitos*, Vol. 1 – Concelho de Tabuaço, Fundação Museu do Douro, Peso da Régua, 2007.

PAVIS, Patrice, *A análise dos Espectáculos*; Tradução de Sérgio Salvia Coelho – São Paulo: Perspectiva, 2005

PAVIS, Patrice, *O Teatro no Cruzamento de Culturas*; Tradução de Nanci Fernandes- São Paulo: Perspectiva, 2008

SUASSUNA, Ariano, *Auto da Compadecida*; São Paulo: Agir, 2005

SUASSUNA, Ariano, *Auto da Compadecida*; Rio de Janeiro: Agir, 1975

TOURAINÉ, Alain, *Um novo Paradigma*; Tradução de Armando Pereira da Silva- Lisboa: Instituto Piaget, 2005

VARELA, Augusto, *Precisa-se de um Cadáver*; Rio de Janeiro, (sem edição)

http://www.amvds.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=62, consulta a 1 de fevereiro de 2013

<http://casadopovodelazarim.webnode.com.pt/lazarim/entrudo-de-lazarim/>, consulta a 25 de Março de 2013

http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos2011_apresentacao, consulta a 1 de fevereiro de 2013

<http://www.grupogalpao.com.br/port/home/>, consulta em 5 de fevereiro de 2013

http://www.nosdomorro.com.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4, consulta em 25 de Março de 2013

<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=13287&cat=Artigos&vinda=S>, consulta a 22 de janeiro de 2013

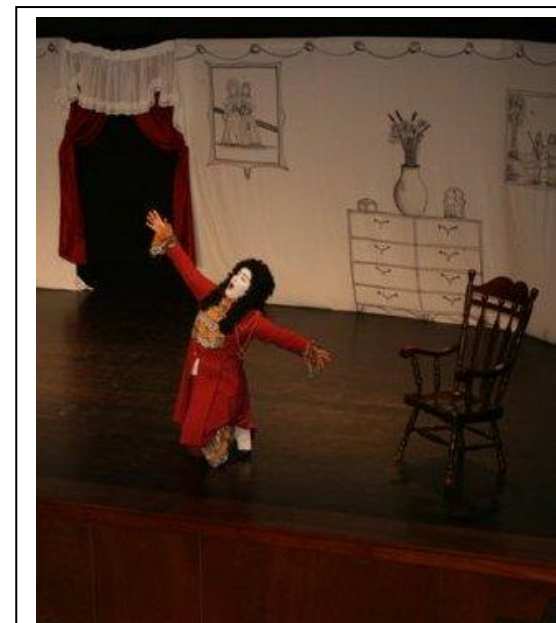
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tabua%C3%A7o>, consulta a 1 de fevereiro de 2013

Filmografia : “O Auto da Compadecida”, de Guel Arrais - Globo Filmes - 2000

ANEXO

AS PRECIOSAS RIDÍCULAS

2008



PRECISA-SE DE UM CADÁVER

2009



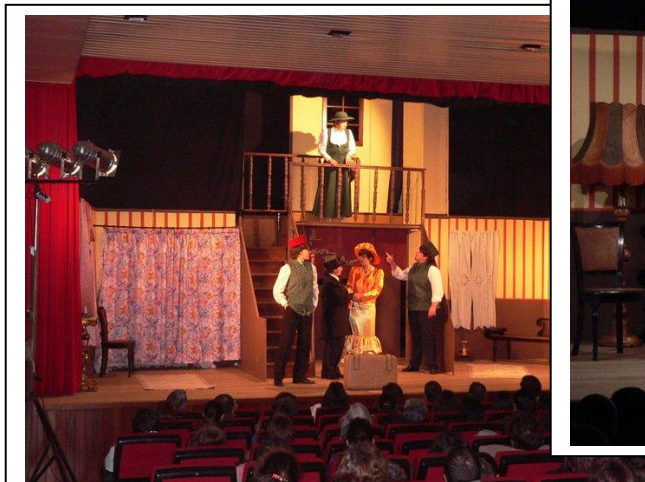
O SÓTÃO DOS FANTASMAS

2009



HOTEL DE LIVRE CÂMBIO

2010



A LENDA DA PRINCESA ARDÍNIA – Teatro de Rua 2010/11



QUEIMA DO ENTRUDO – Teatro de Rua

2011



CORTEJO DO IMAGINÁRIO E ALMAS PENADAS

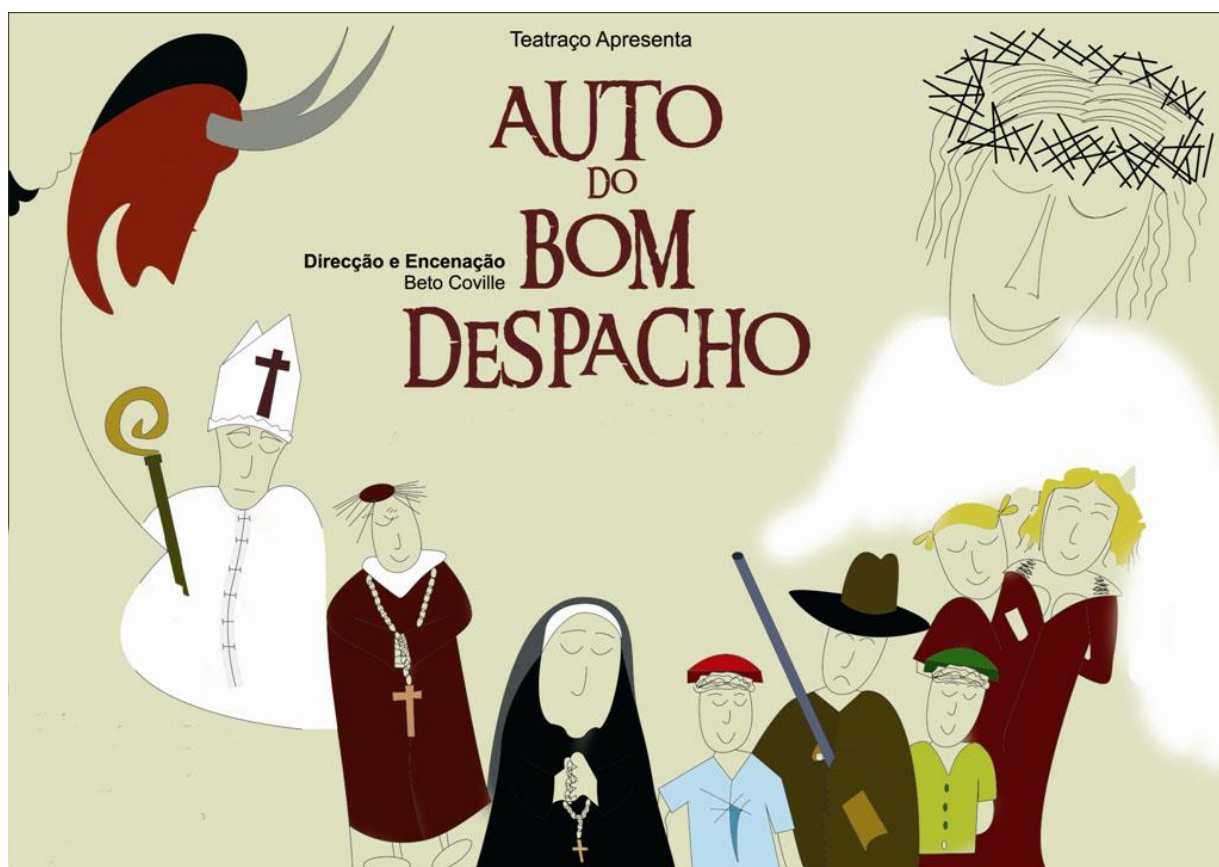
2011



AUTO DO BOM DESPACHO

2012





ABSTRACT

AUTO DO BOM DESPACHO – TEATRAÇO – COMMUNITY THEATRE

KEY-WORDS : community theatre; theatrical tradition; adaptation; Auto da Compadecida; Ariano Suassuna; Trás-os-Montes; Tabuaço; Teatraço; cultural heritage; public loyalty

It is five years since I became the director of a community theatre group in a small town in Trás-os-Montes named Tabuaço. I have led the creation of a group of twenty two people, amongst actors and technicians, called Teatraço, Tabuaço Amateur Theatre. During this time, through the theatre plays, we have managed to revive a former local tradition of theatre performance, which had ceased to exist for more than three decades, since the local theatre building had been abandoned.

With no support from the local authorities, the aforementioned work engages the whole community as they become spectators and group associates, maintaining the group alive – by means of donations, additional spaces, materials, transportation, clothes and manpower to manufacture costumes, theatrical scenery, accessories and lighting.

The current work that serves as the basis for my master's project is called "Auto do Bom Despacho". It is an adaptation of the play and film "O Auto da Compadecida", written by Ariano Suassuna. The challenge consisted in transferring the Brazilian universe – the setting where all Suassuna's text takes place, as well as typical characters of the story – into the Trás-os-Montes region, with new characters, facts, names and places. Thus I brought people closer to what they identify and acknowledge as their own, often sympathizing with what happens on stage. Over the years, such closeness and identification have been essential to capture both the attention and loyalty of the public.

I intent to disclose the path taken by the group, from its birth until this last performance and the engagement of the surrounding community they belong to, besides the effort of conveying the inherent creative process aimed at achieving loyal audiences and a critical capacity regarding theatre and culture, through the development of their cultural heritage.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – A VILA DE TABUAÇO	7
I. 1. Localização Geográfica	7
I. 2. Caracterização Demográfica.....	7
I. 3. Caracterização Económica.....	8
CAPÍTULO II – O TEATRAÇO	8
II. 1. Apresentação do Grupo	8
II. 2. Corpo Cénico e Equipe Técnica.....	11
II. 3. Palcos onde o Teatraço Atuou.....	14
II. 4. Espetáculos do Grupo.....	15
4.1. As Preciosas Ridículas.....	15
4.2. Precisa-se de um Cadáver.....	16
4.3. O Sotão dos Fantasma.....	18
4.4. Hotel de Livre Câmbio.....	19
4.5. A Lenda da Princesa Ardínia.....	21
4.6. A Queima de Entrudo.....	21
4.7. Cortejo do Imáginario e Procissão das Almas.....	25
CAPÍTULO III - METODOLOGIA	31
CAPÍTULO IV – AUTO DO BOM DESPACHO	32
IV. 1. Auto da Compadecida.....	32
IV. 2. Adaptação.....	37
2.1. Adaptação do Texto de Português do Brasil para o de Portugal.....	37
2.2. Criação de Novas Personagens e Eliminação de Outras	44

IV .3. Montagem.....	46
3.1. Definição de Atores e Distribuição de Papéis.....	46
3.2. Ensaios.....	50
3.3. Cenário.....	51
3.4. Figurinos.....	51
3.5. Banda Sonora e Iluminação.....	52
IV. 4. Apresentação	52
CONCLUSÃO.....	54
BIBLIOGRAFIA	56
LISTA DE FIGURAS	58 a 67